

**UNIVERSIDAD DE MÁLAGA**  
**DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE**  
**PROGRAMA DE DOCTORADO “BELLAS ARTES Y NUEVAS TECNOLOGÍAS”**  
**FACULTAD DE BELLAS ARTES**



**EL ARTE TRANSGRESOR DE FINALES DEL SIGLO XX: DE LA PROVOCACIÓN ARTÍSTICA  
COMO ÚLTIMA UTOPIA.**

**ELISABET MARTÍN GORDILLO**

**TESIS DOCTORAL**

**BAJO LA DIRECCIÓN DE LOS DOCTORES SALVADOR HARO GONZÁLEZ Y JOSEFA CANO  
GARCÍA.**

**MÁLAGA, 2015.**



Publicaciones y  
Divulgación Científica

AUTOR: Elisabet Martín Gordillo

EDITA: Publicaciones y Divulgación Científica. Universidad de Málaga



Esta obra está sujeta a una licencia Creative Commons:

Reconocimiento - No comercial - SinObraDerivada (cc-by-nc-nd):

[Http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es](http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es)

Cualquier parte de esta obra se puede reproducir sin autorización  
pero con el reconocimiento y atribución de los autores.

No se puede hacer uso comercial de la obra y no se puede alterar, transformar o hacer  
obras derivadas.

Esta Tesis Doctoral está depositada en el Repositorio Institucional de la Universidad de  
Málaga (RIUMA): [riuma.uma.es](http://riuma.uma.es)

## ÍNDICE

### AGRADECIMIENTOS.

<b>0. INTRODUCCIÓN.</b>	<b>5</b>
0.1. OBJETIVOS.....	8
0.2. METODOLOGÍA.....	10
0.3. FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA.....	12
0.4. FUNDAMENTACIÓN HISTÓRICA.....	14
0.5. FUNDAMENTACIÓN PLÁSTICA.....	15
0.6. ESTRUCTURA Y PROCESO DE TRABAJO.....	16

### PRIMERA PARTE: LA TRANSGRESIÓN COMO SISTEMA.

<b>1. TABÚ Y TRANSGRESIÓN: UNA LECTURA ANTROPOLÓGICA.</b>	<b>18</b>
<b>1.1. LA NATURALEZA DEL TABÚ.</b>	<b>21</b>
1.1.1. Lo sagrado y lo profano.....	28
1.1.2. Lo puro y lo impuro.....	32
1.1.3. El peligro de los márgenes.....	38
1.1.4. El poder infeccioso del tabú.....	43
1.1.5. Teoría de las prohibiciones.....	48
1.1.5.1. Las prohibiciones del Levítico.....	50
1.1.5.2. Canibalismo e incesto.....	57
1.1.6. El chivo expiatorio.....	65
1.1.7. La contaminación en el arte.....	70
1.1.7.1. Peligro que amenaza las fronteras externas.	77
1.1.7.2. Peligro de transgredir las líneas internas.....	78
1.1.7.3. Peligro que aparece en los márgenes.....	79
1.1.7.4. Contradicción interna y confusión epistemo- lógica.....	80
<b>1.2. LA TRANSGRESIÓN.</b>	<b>81</b>
1.2.1. Etimología y definición.....	82
1.2.2. La transgresión, un mito de origen.....	88
1.2.3. El dios transgresor Dionisos.....	94
1.2.4. El nacimiento de la tragedia.....	102
1.2.5. El carnaval.....	108
1.2.6. Sade, o los infortunios del arte.....	113
1.2.7. Georges Bataille: hacia un modelo de transgresión.	125
1.2.7.1. El erotismo transgresor.....	130
1.2.7.2. <i>Potlatch</i> y patrones de cultura.....	136
1.2.7.3. <i>Lascaux</i> , el origen del arte.....	142
1.2.8. Gesto aberrante y repetición.....	147

## SEGUNDA PARTE: LA TRANSGRESIÓN COMO PROYECTO.

<b>2. GENEALOGÍAS DE LO TRANSGRESOR.</b>	156
<b>2.1. HACIA UNA TEORÍA DE LA FEALDAD.</b>	158
2.1.1. Lo siniestro.....	178
2.1.2. El asco.....	191
2.1.3. Lo abyecto.....	211
2.1.4. Lo informe.....	234

## TERCERA PARTE: LA TRANSGRESIÓN COMO GÉNERO: EL ARTE TRANSGRESOR MIMÉTICO.

<b>3. ICONOGRAFÍA DE LA TRANSGRESIÓN.</b>	252
<b>3.1. LITERALIDAD EXTREMA.</b>	255
<b>3.2. NUEVE CATEGORÍAS: UNA PROPUESTA DE CLASIFICACIÓN.</b>	274
3.2.1. El cuerpo fragmentado.....	278
3.2.2. El doble y el monstruo.....	306
3.2.3. Fluidos corporales.....	344
3.2.4. Basura y excrementos.....	376
3.2.5. El cadáver.....	410
3.2.6. El animal/la víctima del sacrificio.....	446
3.2.7. Blasfemia religiosa.....	485
3.2.8. Traumatófilos.....	517
3.2.9. El arte inefable.....	556

## CUARTA PARTE: DE LA PROVOCACIÓN ARTÍSTICA COMO ÚLTIMA UTOPIA.

<b>4. HIPERVISIBILIDAD.</b>	583
4.1. El papel de Charles Saatchi.....	585
4.2. Young British artists.....	590
4.3. El premio Turner.....	599
4.4. Guerras culturales y campaña contra la NEA.....	609
<b>5. EL ARTE DE LA PROVOCACIÓN.</b>	621

<b>CONCLUSIONES</b>	632
---------------------	-----

<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	639
---------------------	-----



## AGRADECIMIENTOS

El trabajo de tesis siempre es un empeño solitario al que contribuyen, sin embargo, muchas personas sin las cuales esta investigación no hubiera sido posible.

En lo académico, quisiera dar las gracias a mi profesor y amigo Jesús Conde, que me ofreció consejos de gran valor y sinceridad, así como a los dos directores, Pepa Cano y Salvador Haro. A Pepa Cano, por su cariño, su comprensión y su increíble sentido práctico. La manera en que sabe analizar una situación y exponerla con sencillez es una de las virtudes más necesarias. Siempre me tendió la mano, sin importar hora o vacaciones, y recuerdo con afecto nuestras largas conversaciones telefónicas.

Todo mi respeto a Salvador Haro, que ha contribuido con su gran experiencia y profesionalidad a llevar a cabo este trabajo. Su guía resultó siempre útil, sus indicaciones certeras. En él siempre encontré alguien dispuesto a sacrificar su tiempo para escucharme.

La generosidad de ambos es un raro don que no suele abundar.

En lo personal, quisiera dar las gracias a mi buena amiga Élide por su aliento. Ella, con su inusual capacidad para alentar y motivar, fue la presencia constante que nunca dejó de estar ahí.

También, por supuesto, a mi familia, sin cuya comprensión y paciencia no podría haber hecho nunca este trabajo. Cualquier esfuerzo prolongado suele desgastar, pero el acopio de energías necesario para culminar este proyecto tuvo, antes bien, una continua fuente de renovación en las incesantes conversaciones mantenidas con mi marido, Julio Gracia. Sin su incondicional apoyo y el de mi hija Angélica este proyecto no hubiese sido posible.

## EL ARTE TRANSGRESOR DE FINALES DEL SIGLO XX: DE LA PROVOCACIÓN ARTÍSTICA COMO ÚLTIMA UTOPIA.

### 0. INTRODUCCIÓN

A lo largo de la década de los noventa de finales del siglo pasado, el arte contemporáneo alcanzó una gran notoriedad a nivel público y mediático. En estos años turbulentos en los que se llevó a término el proceso de globalización, el arte fue objeto de una publicidad continua. La naturaleza de esa publicidad era diversa e incidía siempre en un amarillismo que mezclaba técnicas de *shock* de las vanguardias históricas con estrategias de promoción propias de la sociedad de la comunicación. Artistas y promotores usaron a los media en su propio beneficio, provocando a su audiencia repetidamente. Por su parte, los medios de comunicación empezaron a fijar su atención en el ámbito del arte contemporáneo, dando una imagen escandalosa de obras y artistas, y elaborando una serie de mitologías para el consumo del gran público que en buena parte estaban basadas en viejos mitos de la historia del arte, resucitadas con ocasión de la mundialización de la cultura.

Así, en los medios de comunicación, artistas dispares se mezclaban confusamente bajo la dudosa etiqueta de transgresores. Escándalos locales y de escasa trascendencia daban la vuelta al mundo en función de su repercusión mediática. Algunos jóvenes artistas construyeron toda su reputación sobre una única obra controvertida. Incluso comenzó a ser peligrosamente fácil discurrir una obra que ofendiese a alguien en alguna parte. Muchas veces el escándalo estaba del todo injustificado o se trataba de algo que sólo podía atañer, forzosamente, a un sector reducido de la población, y sin embargo alcanzaba una cobertura que una generación anterior de artistas nunca

hubiera imaginado. La célebre pregunta “¿Es esto arte?” empezó a transmutarse en la propia *esencia* del arte en los media.

Por su parte, la institución arte acogió la expectación provocada en su torno como una publicidad gratuita de tipo *wildeano*, y siempre bajo la coartada de la libertad artística y su libertad hermana, la libertad de expresión, urdió una serie de exposiciones que se convertían en el acto en reclamo para grandes masas de público. El mundo del arte jugó a la provocación, y la apuesta resultó ganadora. La lógica del postcapitalismo se extendía a mercados más amplios, y occidente explotó el legado *sexy* y vendible del arte: las mitologías de artistas y su potencial subversivo.

El vehículo de esta subversión era la transgresión de la norma, una figura que se hizo omnipresente y que tenía solvencia por sí misma. Por mediación suya el artista expresaba una verdad que había quedado oculta. Continuamente se celebraba esa capacidad del arte para revelar lo escondido, para mostrarnos verdades que de alguna forma han sido marginadas, bien sea en la sociedad o dentro de nosotros mismos, bien enraizadas en la propia historicidad del hecho artístico.

La transgresión era a la vez un atributo del arte que se pretende en posesión de una verdad que proclamar, y un inestimable fenómeno de masas de alta rentabilidad para las instituciones que la apoyaban. Incidiendo en la naturaleza descarnada, última, de la empresa transgresora, se desvela una suerte de intimidad ficticia con la parte más terrible de nosotros mismos, esa parte que nos es inaccesible por procedimientos racionales y directos. Es necesario, pues, el concurso y la mediación del arte transgresor para sacar a la superficie todo aquello que teóricamente no queremos ver, pero sobre lo que pesa un pavoroso estigma de hipervisibilidad en la actualidad. Irónicamente, si hay un arte público, un arte famoso y un arte omnipresente en los medios, es el arte que habla de aquello que supuestamente está oculto.

Aunque muchas veces todo apuntaba más a viejas estrategias de *shock* por parte del coleccionista o galerista, el agente de esta transgresión era el artista, que recuperaba para sí el estatus sagrado de medium o chamán, de entidad privilegiada que abría a los demás un camino a otra realidad. Lo que el público estaba ciego para ver, él estaba allí para descifrarlo y codificarlo en una retórica que la mayoría de las veces era

reduccionista y abusaba del símbolo, pero que se daba en general por buena si tocaba un solo tema escabroso. Ante la conmoción mediática que muchas veces se desataba en torno a un creador o creadora, éstos adoptaban una actitud ambivalente.

Los artistas transgresores, galvanizados a lo largo de la década en dos epicentros significativos: Reino Unido y Estados Unidos, con súbitas réplicas en lugares tan dispares como Suiza o China, utilizaron principalmente dos líneas de investigación. La primera y más directa fue la del tabú del motivo. Muchas obras de este período, seguramente mucho más que en décadas anteriores, tocaban temas *tabuizados* por la cultura: muerte, pederastia, parafilias, violencia extrema, blasfemia religiosa. Dentro de este apartado comenzó a ser difícil competir, y algunos artistas llegaron al extremo de la necrofilia y el canibalismo en sus investigaciones en torno a la prohibición.

La otra dirección adoptada fue el desafío a las presunciones sobre el arte. Se mezclaba así lo bajo y lo alto, lo puro y lo impuro, los productos de la cultura canónica con las producciones más peregrinas de la baja cultura: la pornografía, el panfleto, Internet, el telediarario o los tabloides. Lo bajo y lo alto también se identificaron en las narrativas de una de las tendencias predominantes de los años noventa: el arte abyecto, consagrado como estilo de pleno derecho a partir de la controvertida Bienal de Whitney de 1993.

Ninguno de los dos caminos emprendidos estaba exento de contradicciones, dando lugar a un llamativo corpus de obras que siempre invocaban como coartada su potencial para el debate. Los motivos de algunas obras son profundos y obedecen a razones inconscientes. Otras responden a una sintaxis de provocación que ha dado lugar a una estética característica y a una iconografía propia. Algunas producciones no existen, de facto, hasta que son rechazadas por algún colectivo. La mayoría de las veces, este rechazo provoca la adhesión incondicional de algún otro grupo, y las argumentaciones a favor y en contra podrían usarse en cualquier otro tema de índole social sin relación alguna con el arte.

Son objeto de esta tesis las obras escandalosas, las provocaciones, las manifestaciones que el espectador y/o parte de la crítica rechaza como arte. Pero, sobre todo, nos ha interesado el arte que era capaz de atraer mucha atención sobre sí, el arte que estaba en las portadas y en las ediciones de los telediararios, porque representaba, a nuestro

entender, el fin de un ciclo que empieza en la modernidad como reacción contra la Academia, contra la norma en el arte y en la vida, y culmina convirtiendo la rebelión contra la norma en la norma *en sí*.

## 0.1- OBJETIVOS.

Nuestra investigación intenta responder a un interrogante que se formula a partir del intenso debate generado por las obras transgresoras. A fin de cuentas, la mayoría de estas obras no son *reales*. Son propuestas que se ofrecen al espectador en un plano simbólico. ¿Por qué causaban tanto malestar, tanta indignación? ¿Por qué las ideas de un artista o su forma de vida, generalmente toleradas en la vida cotidiana, resultaban tan ofensivas al ser trasladadas a la galería de arte?

Nuestro estudio no pretendía ser un inventario de las últimas perversiones artísticas, ni un listado de provocaciones gratuitas. Antes bien, nuestra intención era profundizar en el tema sin prejuicios y sin partir de una posición definida, ni a favor ni en contra. No queríamos elaborar un alegato en defensa de la libertad artística, ni condenar a priori un tipo de arte oportunista. Tampoco queríamos limitarnos a enumerar los abundantes casos de censura durante los noventa y apresurarnos a sacar conclusiones sobre el signo de los tiempos. Lo que se nos presentaba, una y otra vez, por debajo del ruido mediático y de la oratoria pública que desencadenaban las obras, eran una serie de rasgos comunes en el corpus estudiado. Las estrategias plásticas, formales y conceptuales nos remitían a una única estética, cuya homogeneidad apuntaba a un doble movimiento: de un lado, la idea, persistente, de una cierta unidad de estilo, y de otro, la búsqueda de autolegitimidad en el estatus de obra transgresora.

Todo ello daba pie a la configuración de una estética de la transgresión en un período en que el arte contemporáneo difícilmente podía ceñirse a algo que no fuera la propuesta individual de un artista, su visión personal. Frente a la anarquía, el arte presuntamente subversivo podía, paradójicamente, clasificarse dentro de un estilo e incluso obedecer a una lógica y a unas normas.

Cabe mencionar que muchas de las obras que aquí se mencionan han sido acusadas en algún momento de no ser arte. No es, sin embargo, el objeto de esta tesis realizar una valoración estética de las obras reseñadas, por lo que cuestionar la calidad de las mismas, o incluso reflexionar sobre sus propiedades artísticas no figura entre los objetivos de este estudio. Consideramos que los límites del arte son lo suficientemente elásticos como para dar cabida a todas las obras que estudiamos, por lo que las aceptamos como obras de arte de pleno derecho, por más agresiva, estrambótica o censurable moralmente que pueda ser la propuesta. Nunca se discutirá por tanto, ni se desafiará, el estatuto de obra artística que las ampara.

Para identificar estas obras transgresoras, había que analizar los caracteres que lo identificaban como tal para el gran público.

Nuestros objetivos se centraron, pues, en los siguientes aspectos:

- 1.- Determinar los antecedentes antropológicos y filosóficos de los conceptos de tabú y transgresión y su ascendencia dentro de nuestra cultura occidental. Para ello se tuvieron en cuenta nuestras raíces clásicas y judeocristianas, y la supervivencia de un conjunto de normas en el inconsciente colectivo.
- 2.- Analizar construcciones socioculturales como pureza e impureza, margen y límite, interdicto y tabú. Si bien el marco conceptual de la tesis es la cultura occidental, compararlos con las de otras sociedades a fin de discernir la posibilidad de su universalidad.
- 2.- Documentar la correspondencia entre los términos de tabú y transgresión y las nociones de lo sagrado y lo profano, y su posible supervivencia en la obra artística a ojos de la sociedad.
- 3.- Definir la contaminación cultural y su extrapolación a la experiencia artística, enunciando las condiciones psicológicas que provocan ciertas obras en el espectador, cuando se vulneran determinados principios o valores.
- 4.- Profundizar en la influencia de figuras transgresoras, marginales o de vocación subversiva como el marqués de Sade o el filósofo Georges Bataille, situándolas en una

perspectiva revisionista a partir del surrealismo, y su posterior lectura y recuperación por parte del pensamiento estructuralista francés o autores como Julia Kristeva.

5.- Vincular el arte transgresor con ciertos patrones culturales. Revisando las estrategias de *shock* con que los nuevos movimientos artísticos entraron en la modernidad, asistimos a una renovación de las tácticas decimonónicas para epatar al burgués en el ejercicio contemporáneo de la provocación artística.

6.-Basándonos en el análisis inicial de estos conceptos, delimitar la filiación cultural que justifique y en cierta forma unifica las propuestas transgresoras. Exponer su protagonismo en la escena artística internacional, estudiando sus orígenes y clasificándolas, si ello es posible, dentro de un marco teórico más amplio que las pueda relacionar entre sí.

7.- Profundizar en estas propuestas hasta discernir las categorías que responden a una iconografía de la transgresión. Agrupando las obras que comparten características comunes como una temática escabrosa o traspasan algún tipo de límite, determinar si responden a algún tipo de esquema cultural que permita clasificarlas.

8.- Determinar su repercusión en la sociedad y la cultura contemporáneas, rastreando las estrategias de oposición emprendidas por algunos colectivos a finales de siglo XX para llamar la atención sobre sí mismos y alcanzar visibilidad en el panorama internacional por medio del escándalo.

## **0.2. METODOLOGÍA.**

Al tratarse de un fenómeno reciente, la metodología implicaba un esfuerzo de síntesis en una vasta producción de información. El primer paso fue hacerse con un corpus de obras transgresoras, seleccionadas principalmente en función de que hubieran sido publicitadas como tales. El principal indicio para catalogarlas fue que hubieran creado una cierta polémica social. Esto, que en principio parecía una empresa fácil, fue complicándose a medida que la fenomenología de la transgresión revelaba su carácter

circular: por cada obra transgresora emergían varias para soportarla, fundamentarla, justificarla o acompañarla.

Otra llamativa cualidad de las obras transgresoras era su facilidad para engendrar filiaciones, hermanas menores o más avispadas, que se aprovechaban del potencial generado por las primeras. A veces eran los propios artistas los que insistían sobre sus posibilidades al extremo de agotarlas o de anularlas por completo. Unas obras eran consideradas transgresoras y otras, que compartían la misma ascendencia o factura, no lo eran especialmente. Algunas piezas serían consideradas transgresoras por expertos en arte, pero no por el público, y algunas obras que la audiencia del arte veía como *demodé*, eran consideradas el *sumun* de la innovación para el espectador de a pie. La tentación de ampliar el objeto de estudio amenazaba con convertir la tesis en un estudio inconmensurable, de forma que se hizo necesario acotar la materia y centrar el corpus en el análisis de las obras provocativas de los años noventa.

Esta extensión temporal no es en modo alguno un parámetro constrictor, sino más bien una referencia esencial, toda vez que algunas obras y artistas empiezan su andadura significativamente antes de 1990, o en el momento de cerrar esta tesis están realizando algo que conviene mencionar para apoyar el sentido de la investigación. Como se ha mencionado, por esta razón los límites temporales del estudio son flexibles, si bien subordinados a los dos grandes bloques: la ascensión, en Inglaterra, del nuevo arte británico, y la controversia generada en Estados Unidos por ciertas obras o exposiciones ofensivas para ciertos sectores del público. Tampoco estas fronteras serán excluyentes, y en ocasiones se mencionará a artistas que nada tienen que ver con estas dos epopeyas, pero cuyo trabajo implica ciertas indagaciones sobre el objeto que nos interesa.

La propia naturaleza de la transgresión conllevaba otra serie de problemas, entre los que destacaba la incitación comprensible a hacer juicios de valor, juicios que no hubieran estado exentos de los condicionantes sociales, culturales o estéticos de la autora, razón por la que el criterio de selección fue la repercusión social y el presunto poder subversivo de las obras antes que las consideraciones o gustos personales. La ubicuidad de un artista en la prensa no especializada en arte, las menciones



continuadas a ciertas obras en los medios de comunicación y las protestas o incluso la censura en contra de algunas representaciones han sido los indicadores más frecuentes por los que nos hemos guiado. Por tanto, el criterio más utilizado a la hora de acotar un campo de estudio tan vasto ha sido el de la capacidad de generar debate.

En el examen de las producciones significativas del período, había que ser lo suficientemente flexible como para moverse a varios niveles de análisis, ya que las obras, necesariamente, se prestaban a ser vistas bajo diferentes perspectivas. El enfoque multidisciplinar comprometía a puntos de vista derivados de la filosofía, la antropología, la historia del arte o la sociología. La tesis está pues estructurada en función de varios discursos, a fin de presentar una visión más holística del fenómeno de la transgresión:

### **0.3. FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA.**

La lectura del marqués de Sade ha sido un referente esencial especialmente a partir de su influencia en los surrealistas y, sobre todo, en Bataille. Las obras de Bataille, no sólo los ensayos, sino también las novelas y los artículos, han sido otra lectura provechosa, especialmente *El erotismo*, *Las lágrimas de Eros*, *Historia del ojo* y *La literatura y el mal*. Estos textos han sido importantes por sí mismos, pero más aún en la relectura que hace de Bataille la semióloga y lingüística Julia Kristeva. Su ensayo *Poderes de horror*, si bien referido a Céline, resulta imprescindible para comprender la ascensión del arte abyecto en nuestros días. También significativa ha sido la aportación de la co-fundadora de la revista *October*, Rosalind Krauss, que junto a Yve-Alan Bois ha documentado un estado artístico a partir de una definición batailleana en varios de sus textos: *Formless: an user guide* o *El inconsciente óptico*, entre otros.

En la primera parte de este estudio se ha seguido con especial interés los textos de los postestructuralistas franceses, cuya raíz común es el pensamiento antropológico de Claude Levi-Strauss, también presente en esta obra. Baudrillard, Barthes, Deleuze y

Guattari, impulsan el discurso del límite celebrando la existencia desde los márgenes de la narrativa.

El autor más representativo en ese sentido ha sido Michel Foucault, que junto con Georges Bataille es el gran ideólogo de la transgresión. *El pensamiento del afuera*, *Vigilar y castigar*, los tres volúmenes de *Historia de la sexualidad*, y su *Prefacio a la transgresión* han sido algunas de las piezas fundamentales en cuanto a argumentación teórica.

Anthony Julius con *Transgresiones. Las ofensas del arte*, fue a menudo una guía llena de sugerencias. También resultaron muy significativas las aportaciones de Hal Foster, en su estudio sobre el surrealismo *Belleza compulsiva*, y en su análisis del arte de fin de siglo *El retorno de lo real*. Otra influencia importante fue la del filósofo del arte Arthur Danto, a través de sus textos *Después del fin del arte*, *El abuso de la belleza* o *The Philosophical Disenfranchisement of Art*.

Estamos en deuda también con algunos de los pensadores de la Escuela de Frankfurt, especialmente con Adorno, Horkheimer y Marcuse. En antropología, además del ya mencionado Levi Strauss, textos de James G. Frazer, Margaret Mead, Bronislaw Malinowski, Emile Durkheim o Edmund Leach, entre otros, nos han ayudado a comprender la diversidad y complejidad del hecho cultural. Hay que reseñar el valor de las investigaciones de sesgo estructuralista en torno a la prohibición de Mary Douglas, especialmente *Pureza y peligro* y *Símbolos naturales*. De la misma forma, se han utilizado fuentes relativas al psicoanálisis para tratar de ahondar en la interpretación de ciertas manifestaciones. La lectura de las obras de Freud ha resultado imprescindible, dada la trascendencia y actualidad de conceptos de raíz freudiana como *Lo siniestro*. *Más allá del principio del placer* ha sido uno de los ensayos de consulta obligatoria. Jacques Lacan, Melanie Klein y Otto Rank han sido algunos de los autores más significativos en esta dirección.

A nivel de documentación, se consultaron fuentes de prensa escrita de distinta procedencia. En primer lugar, revistas especializadas en arte: *Artforum*, *Art monthly*, *Artscribe*, *Modern Painters*, *Art Journal* o *Frieze* fueron las más productivas. Entre las españolas, algún número de la revista *Exit* dedicado a la censura o de *Lápiz* también

fueron de gran utilidad. La ingente cantidad de artículos y reseñas aparecidas en periódicos como *The Guardian* o *The Observer*, junto con sus pintorescas reelaboraciones para los tabloides británicos, constituyen otro motivo de análisis en esta tesis.

#### **0.4. FUNDAMENTACIÓN HISTÓRICA.**

Nos centramos en primer lugar en la exposición de los argumentos que constituyen el núcleo de las presunciones en torno a los valores positivos de la transgresión como elemento dinámico que enriquece a la sociedad y hace avanzar a la humanidad. Tradicionalmente, la lógica transgresiva apunta en sus inicios al traspaso de una frontera para alcanzar una retribución y un castigo a la vez. Sólo con el Siglo de las Luces el espíritu de la transgresión se celebró como síntoma de la libertad humana y triunfo de la voluntad del individuo frente a las restricciones del Estado y la sociedad. Es de esa interpretación, heredera de la Ilustración y basada en una concepción teleológica de la historia, de la que extrae su prestigio y su estatus. Sin embargo, históricamente se hacía necesario precisar los inicios del período transgresor en el arte, que la mayoría de autores sitúa en el escándalo de la Olimpia de Manet. La modernidad se anuncia con una sucesión de escándalos burgueses. Estudiando la poesía maldita y la vida de la bohemia en el París de fin de siglo se encontraban ciertos paralelismos con la vida de los artistas en *Brick Lane* o el *Soho* neoyorquino.

Un segundo momento transgresor de gran trascendencia, con el cual los artistas contemporáneos mantenían un espíritu ambivalente, era el de la rebelión a gran escala de las vanguardias históricas, cuando el arte inició el derribo de todas las asunciones que se mantenían vigentes sobre su naturaleza desde el Renacimiento. Este segundo enfrentamiento histórico a la Academia y a la sociedad alcanzaba unos tintes edípicos en la psicología del artista, que se quería libre de todo deber o restricción y que culminaría en el frenesí de los años sesenta. A grandes rasgos, éste es

el marco histórico en el que ubicamos la transgresión contemporánea, como heredera y parásita de las grandes epopeyas de los siglos XIX y XX, y depositaria de la gran tradición de reivindicación de libertad artística.

## **0.5. FUNDAMENTACIÓN PLÁSTICA.**

En nuestro estudio y catalogación de artistas y obras transgresoras, acudimos siempre que estuvo a nuestro alcance a las exposiciones controvertidas, especialmente a las retrospectivas de la *Saatchi Gallery* londinense. Frecuentamos la institución del *Goldsmith College* a principios de dos mil, recabando a través de los catálogos la eclosión del joven artista británico y acudiendo a las exposiciones del este londinense. Confiábamos en una primera impresión como medio de conocimiento más fiable, ya que a veces la recepción de obras muy famosas estaba siempre mediatizada por su hipervisibilidad en los medios.

Como parte fundamental de la investigación, consultamos los catálogos de exhibiciones emblemáticas como *Sensation*. Catálogos individuales y monografías de artistas también fueron piezas imprescindibles mientras se configuraba la relación de obras significativas del período. Una vez elaboradas las fichas de los autores nos centramos en la contextualización de sus representaciones, buscando antecedentes, influencias y parecidos en las obras. Establecimos, por así decirlo, una filiación dentro de la historia del arte que pudiera sostener las propuestas transgresoras, encontrando que se mantenía una relación ambigua con la tradición del arte europeo, a veces repudiándola, por considerar que el arte de vanguardia rechazaba la tradición, y a veces evocándola como forma de legitimar una obra, normalmente en apuros, y apelando por tanto a su defensa formal. Los argumentos a favor o en contra de la historia del arte oscilaban según las necesidades del momento. Estábamos dispuestos a aceptar cualquier material, cualquier soporte y cualquier tipo de propuesta, por peregrina que fuera, pero encontramos que la mayoría de la obra censurable que era

objeto de estudio era de orden figurativo, y si se quiere, incluso conservador en términos artísticos. A partir de ahí procedimos a su clasificación en función de sus similitudes o genealogía.

## **0.6. ESTRUCTURA Y PROCESO DE TRABAJO.**

Las principales dificultades de la tesis nacieron de las barreras idiomáticas y geográficas. Cuando se comenzó el tema de estudio apenas había material en nuestra lengua sobre el tema, y hubo que recurrir a las fuentes en el idioma original. En la actualidad, muchos de los libros que se tradujeron con esfuerzo, cuentan ya con versiones en castellano.

Una de las grandes dificultades de la tesis la representó la necesidad, en primer lugar, de encontrar y ordenar una ingente cantidad de documentos, procedentes de un tipo de prensa barata y efímera, teñidos de amarillismo y actualidad, y por tanto desechables. De la misma forma, cabe mencionar los especiales de *Channel 4*, canal consagrado en buena medida al arte *cool* del momento, así como otros documentos audiovisuales, y la visita continuada a las bibliotecas de la *Tate Modern*, de libre acceso. Estas últimas proporcionaron una inestimable cantidad de información en forma de catálogos, revistas de arte y monografías que sin duda hubiera sido imposible conseguir de otra manera. Sus fondos nos facilitaron una ventajosa perspectiva de la realidad americana, que por motivos obvios nos resultaba muy lejana y representaron una asistencia continua para cubrir la información en torno a las galerías norteamericanas, las cronologías y las exposiciones. La actividad de las galerías londinenses, desde la *White Cube* a la *Saatchi Gallery*, que apoyaban decididamente al nuevo arte, resultaron fundamentales para documentarse y percibir las nuevas tendencias.

Una vez de vuelta en España, el proceso de trabajo se centró en estructurar los datos y se utilizó como base para la investigación los fondos de la Universidad de Málaga, así

como la referencia de revistas especializadas de carácter nacional como *Lápiz* o *Exit*. Internet, así mismo, fue una fuente fundamental de información, que se consultó a menudo. Noticias en los periódicos, galerías que representan a artistas e incluso artículos de opinión, se cuentan entre las fuentes más consultadas.

La estructura de esta tesis responde a la necesidad de crear un marco teórico de análisis del fenómeno transgresor mediante el análisis antropológico. En ese sentido, la primera parte consiste en una búsqueda de la significación de los conceptos de tabú y transgresión en las diversas sociedades y en especial en la occidental, enfatizando su filiación clásica y judeocristiana.

En segundo lugar, había que establecer las genealogías de la transgresión a nivel cultural, por lo que se procedió a analizar las categorías que fecundan la empresa transgresora en nuestros días, poniéndola en perspectiva con respecto a sus antecedentes y su legitimación histórica.

La tercera parte de la tesis analiza las categorías que podemos considerar transgresoras, sus peculiaridades con respecto al énfasis en el trauma, el motivo escabroso o la vulneración del tabú, enumerando a continuación una propuesta de clasificación.

## PRIMERA PARTE

### EL ARTE TRANSGRESOR DE FINALES DEL S. XX. LA TRANSGRESIÓN COMO SISTEMA

Iniciamos nuestra investigación creando un marco teórico para nuestro estudio. Analizaremos en primer lugar los términos tabú y transgresión para establecer el contexto en el cual esta dialéctica de interdicto-transgresión opera a un nivel antropológico, simbólico y cultural. Para ello es preciso averiguar las condiciones en las que nace y se desarrolla este sistema de transgresiones.

#### 1.- TABÚ Y TRANSGRESIÓN: UNA FUNDAMENTACIÓN ANTROPOLÓGICA.

El acto de transgredir implica cruzar un límite, vulnerar un principio. La transgresión es, por tanto, un acto cultural que no puede existir por sí mismo. Lo transgresor opera en una dinámica en la que el tabú y su violación fluyen y se influyen mutuamente. Para entender la relación interdicto/transgresión hay que situarla en el contexto de una teoría de las prohibiciones. El tabú es algo culturalmente construido desde los orígenes de la humanidad. La definición de la transgresión, como la definición de la modernidad o de la postmodernidad, debe presentarse, a nuestro modo de ver, como un modelo incompleto. Son tantas las variables que operan sobre ella, y tan complejas, que difícilmente puede arrojarse una conclusión definitiva sobre la misma. Ocupándonos en este estudio de la transgresión en el arte, o más bien, de la transgresión *como sistematización* de una categoría estética, no podemos obviar las profundas raíces culturales y psicológicas que la sostienen y la fundamentan. La magnitud de la tarea es de gran envergadura por cuanto la naturaleza del tabú, como bien saben los antropólogos y los científicos sociales, varía y se transmuta en función de las diferentes culturas, e incluso en función de los diferentes momentos de esas mismas culturas. Intentaremos no sucumbir a la tentación del relativismo, pero tampoco ofreceremos

una definición definitiva y excluyente. Más que a la transgresión como concepto abstracto o gesta psicoanalítica o filosófica, nuestro empeño es referirnos a la fenomenología contemporánea de *lo transgresor*. Esta consigna impedirá digresiones.

Las obras transgresoras provocan reacciones desproporcionadas. La visceral repulsión que llegan a generar es algo difícil de entender para los que sostienen la teoría de la inocuidad del arte. Desde esta perspectiva, si el arte es un producto simbólico, que acontece en el terreno de la entelequia, ¿por qué se reacciona a sus supuestas provocaciones de manera tan desmedida?

Hay quien se admira de que una actividad tan minoritaria pueda despertar tanta ira. Pero esto ya no es del todo cierto. En los últimos años, hemos asistido a una mayor presencia del mercado en la institución arte, y los museos se han flexibilizado al extremo de multiplicar su presencia en municipios y ciudades. El ocio cultural ha pasado a formar parte de nuestras actividades habituales, y la visita al centro de arte contemporáneo es una cita obligada en las guías de ocio de la mayoría de las regiones. Buscando competir con otras atracciones, los centros de arte a menudo programan exposiciones espectaculares que buscan sin complejos la máxima afluencia de público posible. A este respecto, la impresionante puesta en escena de instalaciones como *The Weather Project* (2003) de Olafur Eliasson en la Tate Modern, donde un gran disco solar se reflejaba en el espejo cenital del Hall de las Turbinas provocando exclamaciones de sorpresa y admiración entre la concurrencia, o la creciente búsqueda de espectacularidad en las exhibiciones, son intentos que nacen con el propósito de no dejar a nadie indiferente y de provocar una masiva concurrencia a la sala de exposiciones.

En ocasiones, esta popularidad era alcanzada especialmente mediante la transgresión de un tabú. Obras que vulneraban las creencias o asunciones de algún colectivo o de la mayoría, que indignaban a los espectadores o conseguían mucha atención mediática. Los ejemplos abundan, y no han sido infrecuentes, desde finales de siglo pasado, los actos de vandalismo e intentos de destrucción sobre las mismas.





Olafur Eliasson, *The Weather Project*, 2003.

Ante ciertas obras, que se deslizan en una incómoda tierra de nadie entre el arte y la ley, es común que entre en escena el mecanismo represor estatal. La censura ha actuado siempre que ha tenido ocasión, tratando de silenciar manifestaciones incómodas o inoportunas. Cuando se ha reconocido impotente para reprimir lo expuesto, manifestaciones populares como la prensa masiva ha venido a remover la conciencia ciudadana, provocando movilizaciones y hasta agresiones y amenazas de muerte a los artistas.

Lo que resulta llamativo es la sana indignación con que el arte es recibido por parte de las masas. Muchas veces, los medios han adoptado un tono fatalista y casi apocalíptico para referirse a los desmanes que, en su opinión, se cometen en nombre del arte. Es como si la voz popular sufriera una decepción y una ansiedad más allá de los límites de la propia experiencia estética. ¿De dónde proviene esta angustia, esta mortificación por los desmanes del arte? ¿Por qué el *nuevo* arte (utilicemos este epítome caduco nada más expresarse) es capaz de concentrar sobre sí tanta frustración, tanta rabia? ¿Por qué se le describe en términos muchas veces biológicos, empleando palabras como degeneración, corrompido, enfermo, agonizante...? Las invectivas de un Jesse Helms no casualmente recuerdan a las del Hitler fuera de sí por el cariz que estaba tomando el arte de vanguardia. ¿Hacia dónde va el arte? A los conservadores se les antoja un negocio fraudulento, un engañabobos a la altura de aquel traje invisible de

emperador. A otros les parece un juego de la ruleta rusa dejado en manos de cuatro niños irresponsables.

Los ejemplos de reacciones en su contra abundan: la derecha americana se expresaba en términos escatológicos sobre el arte de su país. Una fotografía de Andrés Serrano fue rota en el Senado en 1989 por el senador D'Amato. El propio ministro de cultura de Inglaterra se refirió al arte contemporáneo con el coloquial vocablo *bullshit*. Ciertas exposiciones provocaron repulsa, actos iconoclastas y dimisiones. Algunos artistas fueron insultados en la prensa, o demonizados por amplios sectores de la población. En los tabloides, Marcus Harvey era el *joven bastardo*. Mapplethorpe y Serrano fueron obsequiados con un aura satánica.

El arte que vulnera un límite no deja a nadie indiferente. Pero, ¿por qué provoca reacciones tan viscerales? ¿Cuáles son los sustratos inconscientes que remueve el arte transgresor?

### 1.1. LA NATURALEZA DEL TABÚ.

En primer lugar, hay que definir la transgresión ligándola a su reverso inevitable, el tabú. Para que exista transgresión, es necesario que exista una prohibición. Si no existe la norma, no puede existir su violación. Para ello es necesario delimitar su ámbito de influencia, recurriendo a fuentes etnográficas y acotando su acción y alcance dentro de una demarcación de actos prohibidos.

La palabra tabú es de origen polinesio. El vocablo, vertido a nuestra lengua, designa, según el Diccionario María Moliner:

1. m. *Prohibición religiosa, entre pueblos primitivos, de comer o tocar determinado objeto. O (yuxtapuesto a un sustantivo en plural puede usarse como adjetivo invariable: “temas tabú”)*

*adj. y n. m. Se ha generalizado su aplicación a cualquier prohibición supersticiosa o fundada en prejuicios o en preocupaciones irracionales de alguien.*

**2. M. Cosa sobre la que recae esa prohibición.**

**3. Ling. Palabra o expresión proscrita por razones religiosas, porque se considera contraria al buen gusto, etc., y que, generalmente, es sustituida por otra denominada eufemismo.**<sup>1</sup>

El tabú apunta a una costumbre o uso que acaba convirtiéndose en ley. Es muy posible que sea el antecesor del derecho, del código escrito. Representa la prohibición en un estado primitivo de conciencia. La Enciclopedia Británica lo circunscribe a las siguientes nociones:

*a) El carácter sagrado (o impuro) de personas u objetos, b) la naturaleza de la prohibición que de este carácter emana, y c) la consagración (o impurificación) resultante de la violación de la misma.*<sup>2</sup>

El antropólogo estructuralista Emile Durkheim ha centrado su análisis en relación a fenómenos como el totemismo en Australia, en su obra seminal *Las formas elementales de la vida religiosa* (1912). Por definición, lo sagrado debe mantenerse lejos de lo profano, y a tal fin se consagran una serie de ritos que tratan de impedir toda mezcla, de imposibilitar cualquier contagio entre una categoría y otra. Durkheim lamentaba que un término propio de la Polinesia hubiera terminado designando toda prohibición, pues éstas están presentes en cada manifestación religiosa. Por esa razón prefería el término *interdicto*.

---

<sup>1</sup> *Diccionario de uso del español* María Moliner, Vol. P-Z, Madrid, Gredos, 2008, p. 380.

<sup>2</sup> Citado en Freud, Sigmund. *Tótem y tabú*, Madrid, Alianza, 1967, p. 36. Sigue la cita: *Desde un más amplio punto de vista, pueden distinguirse varias clases de tabú: 1.º Un tabú natural o directo, producto de una fuerza misteriosa (mana) inherente a una persona o a una cosa. 2.º Un tabú transmitido o indirecto, emanado de la misma fuerza, pero que puede ser: a) adquirido, o b) transferido por un sacerdote, un jefe o cualquier otra persona; y 3.º Un tabú intermedio entre los dos que anteceden, cuando se dan en él ambos factores, por ejemplo, en la apropiación de una mujer por un hombre (...) El castigo de la violación de un tabú quedaba abandonado primitivamente a una fuerza interior que habría de actuar de un modo automático. El tabú se vengaba a sí mismo. Más tarde, cuando empezó a constituirse la representación de la existencia de seres superiores demoníacos o divinos, se enlazó a ella el tabú y se supuso que el poder de tales seres superiores desencadenaba automáticamente el castigo del culpable. En otros casos, y probablemente a consecuencia de un desarrollo ulterior de dicha noción, tomó a su argo la sociedad el castigo del atrevido, cuya falta atraía el peligro sobre sus semejantes. De este modo, también los primeros sistemas penales de la humanidad resultan enlazados con el tabú.*

*Ya que su función es la de prevenir las mezcolanzas y acercamientos indebidos, la de impedir la intrusión de un dominio en los terrenos del otro, estos ritos no pueden establecer más que abstenciones, es decir, actos negativos. Por esta razón, proponemos denominar culto negativo al sistema que forman tales ritos especiales. Estos no prescriben que el fiel realice prestaciones efectivas, sino que se limitan a prohibirle ciertas maneras de actuar (...).<sup>3</sup>*

Para el materialista cultural Marvin Harris implica “una prohibición culturalmente determinada de una actividad, vegetal, animal, persona o lugar”.<sup>4</sup> Su expresión siempre es negativa, prescriptiva. El término contrario, *noa*, indica libertad, algo que no está sujeto a reglamentación alguna. El poder del tabú proviene del miedo a la acción de fuerzas demoníacas, a la creencia en la magia y en el mal contagioso. Para la mentalidad primitiva, el tabú se relaciona con lo sagrado y lo impuro, y en un principio lo uno es indiscernible de lo otro. Su función es operar como un gozne que mantiene ambos ámbitos separados. Las ideas sobre la purificación ritual buscan restituir un orden en el que lo puro debe estar rígidamente separado de lo impuro. La prohibición sería una herramienta útil para evitar que estos dos ámbitos antagónicos se mezclen entre sí. Para protegerse de su mutua influencia, el tabú está sujeto a un castigo terrible e inmediato, puesto que el que transgrede el orden establecido no sólo se pone en riesgo él mismo, sino que proyecta su falta sobre toda la sociedad.

La comunidad ha de vigilar, por tanto, la observancia de la norma para prevenirse del efecto infeccioso de la transgresión. Supone una forma primitiva de ley, una manera de estructurar sociedades en las que no existe estado. El tabú otorga coherencia a la organización, al formular una demarcación de pares que forman parte de un sistema ordenado. Salvaguarda, así, al mundo del caos y la indiferenciación. Mantiene las fronteras defendidas, actúa como membrana impermeable frente a dos poderosas fuerzas antagónicas que, de lo contrario, irrumpirían la una en la otra, sumiendo al mundo en el caos primigenio.

---

<sup>3</sup> Durkheim, Emile. *Las formas elementales de la vida religiosa. Un estudio del totemismo en Australia*, Madrid, Akal, 1982, pp. 160-161.

<sup>4</sup> Harris, Marvin. *El desarrollo de la teoría antropológica. Una historia de las teorías de la cultura*, Editorial Siglo XXI, Madrid, 2003, p. 560.

La gran mayoría de los mitos fundadores apelan a una condición de indiferenciación primordial, donde el hervidero, el caos, el vacío, permanece como un no-lugar que inspira repulsión y horror. Es la nada.

Encontrar una explicación a la formación del mundo exige la polaridad de conceptos que se excluyen el uno al otro: luz y oscuridad, orden y caos, cielo y tierra. Por un lado, las sociedades tradiciones establecen una oposición entre el “Mundo” (nuestro mundo), el Cosmos y el “otro mundo”:

*Un espacio extraño, caótico, poblado de larvas, de demonios, de “extranjeros” (...) De un lado se tiene un Cosmos, del otro un Caos. Pero se verá que, si todo territorio habitado es un Cosmos, lo es precisamente por haber sido consagrado previamente, por ser, de un modo u otro, obra de los dioses, o comunicar con el mundo de éstos. El “Mundo”, (es decir, “nuestro mundo”) es un universo en cuyo interior se ha manifestado ya lo sagrado y en el que, por consiguiente, se ha hecho posible y repetible la ruptura de niveles.<sup>5</sup>*

En la cosmología de Hesíodo, el Caos representa un vacío devorador, algo que sugiere una aglomeración indistinta de la nada. El mundo mítico de Saturno, del Caos, se opone al mundo del “trabajo, de la insuficiencia, de la economía”.<sup>6</sup>

Para que exista la comunidad de los hombres, es necesario que se creen dioses por oposición a éstos. Con la llegada de los dioses aparece lo sagrado. En todas las culturas existe una separación entre lo sagrado y lo profano, dos esferas primordiales de mutua exclusión que entrañan peligro de contagio y destrucción recíproca. Se procede así a establecer las categorías de lo puro y lo impuro, una gradación que encontramos plasmada, por ejemplo, en la distribución del zoco islámico: las especias, joyas y objetos nobles se disponen en los comercios más cercanos a la mezquita, que es lugar de emanación de lo sagrado, en tanto el comercio más grosero se ve relegado a los sitios más lejanos. El tabú suele asociarse a un acto de civilización, a una prohibición que permanece como símbolo del precio de vivir en la sociedad ordenada, con normas y ritos.

---

<sup>5</sup> Elíade, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*, Madrid, Ed. Guadarrama/Punto Omega, 1981, p. 20.

<sup>6</sup> Caillois, Roger. *El hombre y lo sagrado*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984, p. 120.

Cuando se perpetra un acto contra el tabú primordial, se atenta contra toda la humanidad, pues se compromete el orden universal, el compromiso entre las fuerzas de la naturaleza y lo social, entre los dioses y lo humano:

*Cada transgresión trastorna ese orden por completo: la tierra corre el peligro de no producir más cosechas, el ganado de quedar estéril, los astros de interrumpir su curso, la muerte y la enfermedad de asolar el país. El culpable no sólo arriesga su propia persona, sino que el trastorno introducido en el mundo por él se extiende cual mancha de aceite, y poco a poco destruiría el conjunto del universo, si el mal no perdiera virulencia a medida que se difunde, y sobre todo si no se hubieran previsto y puesto en vigor inmediatamente medidas encaminadas a limitarlo o repararlo.<sup>7</sup>*

Hay distintos tipos de tabúes. El tabú puede ser de origen religioso, político, social, económico, cultural, y puede expresarse como una restricción dietética, lingüística, sexual... Puede no estar escrito en ninguna parte, pero permanece en la sociedad como una especie de compromiso tácito, sin que muchas veces se pueda señalar su origen con exactitud. En la rígida sociedad victoriana, el eufemismo provocaba molestos malentendidos a la hora de sustituir una palabra por otra para no referirse a la “pechuga” o al “muslo” del ave. En un contexto más cercano, algunas conversaciones mantenidas con los padres hoy en día podrían sorprender mucho a la generación anterior, para la que ciertos temas estaban absolutamente tabuizados por la represión sexual de la dictadura. En el terreno del arte, los ejemplos son innumerables. Ciertos motivos artísticos han sido objeto de la indignación social que suele reservarse a los transgresores del tabú. Pintar una prostituta sin tomar la precaución de adornarla con una aureola mitológica o alegórica era un tabú artístico en el París de 1863. Exhibir en el Museo de Cincinatti en 1990 imágenes de parejas interraciales manteniendo sexo homosexual implica traspasar un tabú que podía ser legitimado jurídicamente hasta el extremo de condenar a la cárcel al director del centro artístico, como se verá más adelante.

De esto se sigue, no obstante, que lo que puede ser tabú en un momento y un lugar, puede no serlo en absoluto en otro. La desnudez, el lenguaje, el deseo sexual, no son

---

<sup>7</sup> Caillouis, R. *Op. Cit.*, p. 18.

espacios objetivos de la tolerancia o la prohibición. Antes bien, están sancionados por la comunidad y el contexto, como no deja de evidenciarse en la sociedad de la globalización, donde las culturas se han descubierto las unas a las otras para dar cuenta de su inagotable riqueza y diversidad, pero también de su potencial capacidad de desencuentro. Los ejemplos son innumerables, pero hay algunos especialmente significativos. Joseph Beuys ya había observado que para la Alemania de los años sesenta y setenta el pasado era tabú. Los nazis se habían apropiado de viejos mitos como la sangre alemana y el roble y la tierra, haciendo que incluso el folklore fuera sospechoso.<sup>8</sup> El artista Anselm Kiefer exportó el saludo nazi como icono de lo que se reprime a niveles no sólo artísticos, sino penales. En los años noventa, los hermanos Chapman produjeron un campo de concentración a escala reducida, *Hell* (1998-2000), donde la casuística nazi se convertía en un espectáculo de horror y mutilación mutante.



Anselm Kiefer, *Besetzungen*, 1969.

Pero por más que el tabú pueda mutar en función del lugar en que nos encontremos y de los prejuicios del propio espectador, lo cierto es que el tabú primordial tiene ante todo un origen religioso. La dinámica del interdicto/transgresión, las fuerzas vivas que

---

<sup>8</sup> O'Hagan, Sean. "A man of mystery", Londres, *The Observer*, 30 de enero de 2005 pp. 23-26.

manejan la existencia del ser humano en el mundo, se fundamentan en la partición de la existencia en lo sagrado y lo profano. Es ahí donde se trunca lo que existe y se moldea lo social como respuesta a la existencia de los dioses. En el mundo primitivo, la religión se limitaba a restricciones para evitar la contaminación de la impureza. Sir James Frazer, autor de la popular *La Rama dorada* (1890), esbozó la teoría de que los pueblos primitivos recurrían a la magia para tratar de imponer algún sentido a las relaciones de causalidad de fenómenos que estaban muy lejos de comprender:

*Esa popularidad fue responsable, de algún modo, de la pertinaz separación entre magia y religión, que de manera tan insidiosa se ha venido manteniendo hasta hace relativamente poco, y que unida al prejuicio antilitúrgico propio del protestantismo, ha entorpecido tanto la correcta comprensión del ritual.<sup>9</sup>*

El tabú supondría, por tanto, la exclusión radical de una categoría de la existencia que es negada o proscrita, y sólo puede retornar al ámbito de la representación a partir del ritual. Cuando el rito se institucionaliza, pasa a formar parte de la cultura, y como tal se canaliza en una estructura superior, por ejemplo, la religiosa.

---

<sup>9</sup> Rubio, Rogelio. "Presentación", Madrid, Revista de Occidente, n°222 *Lo puro y lo impuro*, Noviembre 1999, p.9.



### 1.1.1. Lo sagrado y lo profano.

*También los dioses tienen necesidad del hombre; sin las ofrendas y sacrificios se morirían.*

E. Durkheim, *Las formas elementales de la vida religiosa*.

Desde la perspectiva religiosa, el mundo estaría escindido en dos mitades antagónicas. Lo sagrado en su forma pura representa una poderosísima energía que es preciso captar para favorecer la propia supervivencia a partir de una serie de rituales y liturgias. Las fuerzas de lo sagrado son peligrosas, destructivas, y pueden volverse fácilmente contra los que pretenden valerse de su fabuloso dominio. Lo profano en cambio actúa como factor desactivador de las fuerzas y recursos de lo sacro. Contamina con su bajeza e interrumpe la consagración de objetos y lugares destinados al culto o de los que emana el fluido sobrenatural. Sus relaciones mutuas han de regularse para que no se destruyan el uno al otro.

Los ritos y reglamentaciones destinados a separar estas dos esferas recíprocamente influyentes pueden ser positivos, como aquellos rituales en los que se consagra un objeto o persona profana para introducirla en lo sagrado. Pero también pueden ser negativos. Estos últimos adoptan la estructura de prohibiciones que alertan y sancionan sobre el contagio de lo uno por lo otro: el tabú.

Desde el principio, lo sagrado es algo incognoscible e inconmensurable para el ser humano, que trata de imponer cierto orden a partir de la enumeración de preceptos. La historia sagrada abunda en ejemplos del poder devastador que lo sagrado puede ejercer sobre los mortales. La contemplación de Zeus en todo su esplendor fulmina a Sémele. Dios no puede mostrarse directamente a Moisés en el desierto, sino que se transfigura en un arbusto ardiente. En el Antiguo Testamento, el tabú es un pecado que puede producirse por un contacto accidental con objetos físicos cargados de terrible energía espiritual, como el Arca de la Alianza. De la misma forma, lo profano no puede contaminar con su impureza el ámbito de lo sagrado. A tal fin van encaminados las abluciones y los ritos de purificación religiosos. Es esencial que ambos

escenarios sean aislados el uno del otro y se mantengan separados por mediación del rito y del interdicto.

Para Durkheim, las fuerzas que estructuran el binomio sagrado/profano son de dos tipos: unas, benefactoras, garantes de salud, paz, bondad...y otras potencias peligrosas e impuras, portadoras de muerte, horror, desorden y sacrilegios:

*Pero a la vez que se oponen entre sí, estos dos aspectos de la vida religiosa mantienen un estrecho parentesco. En primer lugar, mantienen la misma relación con los seres profanos: éstos deben alejarse de cualquier contacto tanto con las cosas impuras como con las cosas muy santas. Las primeras se encuentran tan interdictas como las segundas; también están fuera de circulación. Es tanto como decir que también son sagradas. Sin duda, no son idénticos los sentimientos que ambas inspiran: una cosa es el respeto y otra la repugnancia y el horror.*<sup>10</sup>

En su ensayo canónico *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios* (1923), el teólogo e historiador Rudolf Otto se refiere a los signos de la experiencia espantosa e irracional de lo sagrado, ese *mysterium tremendum* que emana de la perfección de lo *numinoso* (del latín *numen*, “dios”) y que reduce al ser humano a lo insignificante, a nada más que “ceniza y polvo”.<sup>11</sup> La experiencia de lo sagrado es, en palabras de Otto, algo terrible y pavoroso, algo que: “nada de lo creado, ni aun lo más amenazador y prepotente, puede inspirar”.<sup>12</sup>

Lo sacro se manifiesta, sin embargo, dentro del orden del mundo. A menudo se transfigura en objeto, animal o persona, y provoca epifanías en los creyentes. Mircea Eliade ha denominado a estas experiencias *hierofanías*, es decir, algo sagrado que se nos muestra. La historia de las religiones está constituida por una “acumulación de hierofanías”: “Se trata siempre del mismo acto misterioso: la manifestación de algo “completamente diferente”, de una realidad que no pertenece a nuestro mundo, en objetos que forman parte de nuestro mundo “natural”, “profano”.<sup>13</sup>

---

<sup>10</sup> Durkheim, É. *Op. Cit.*, p. 381.

<sup>11</sup> *Santa Biblia. Génesis XVIII*, 27, Madrid, Sociedades Bíblicas unidas, 2001.

<sup>12</sup> Otto, Rudolf. *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, Madrid, Ed. Alianza, 1980 p. 24.

<sup>13</sup> Eliade, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*, Ed. Guadarrama/Punto Omega, Madrid, 1981, p. 10.

Pero lo sagrado ha de estar necesariamente rodeado de prohibiciones, pues su fabuloso poder no puede ser controlado y precisa sujetarse tras la contención del tabú. Es necesario tener conciencia del riesgo de contagio que implica, así como creer en los peligros que conlleva su transgresión. Es de esa manera en la que se articula como contrario de lo profano, lo corriente, lo que es *noa*, y finalmente se instituye como norma y como ley.

El arte siempre ha estado en relación con lo religioso, a través de objetos rituales o a través de representaciones de escenas religiosas. La gran tradición de la historia del arte es inseparable de la historia del Cristianismo. Los artistas trabajaron para mayor gloria del poder temporal, educando primero a las masas iletradas a través de las Biblias en imágenes que eran las catedrales, acuñando modelos iconográficos que subsisten en nuestros días y trabajando como instrumento eficaz de propaganda de la Iglesia y el Estado. Algunas famosas transgresiones de los artistas que trabajaban al servicio de la Iglesia católica dan fe de los tabúes que rodeaban la representación religiosa. Entre los casos más famosos, se cuentan la *Lamentación sobre el cristo muerto* (ca. 1480-90) de Mantegna o *La muerte de la Virgen* (1606) de Caravaggio, la inclusión de desnudos frontales en el Juicio Final de la Capilla Sixtina, y también el libre ejercicio de fantasía de Veronés en *Las bodas de Caná*, que llevó al artista a comparecer ante la Santa Inquisición en 1573.



Paolo Veronés, *Las bodas de Caná*, 1563.

Algunas voces han apuntado recientemente a la idea de que el arte está tomando el vacío dejado por la religión en las sociedades contemporáneas. Mircea Eliade viene recogiendo la idea con relación al *happening* y al *body art* de los años sesenta, en tanto

estas disciplinas guardan parecidos de familia con el ritual religioso. El arte se muestra en lugares que se asemejan a templos, que suelen ser superficies inmaculadamente blancas, siguiendo el credo de la *celda en el cielo*. Es seleccionado y mostrado en virtud de decisiones que se fundamentan usualmente en una autoridad “superior” o más instruida, hasta el extremo de haber dado luz a las teorías de G. Dickie<sup>14</sup>, que legitiman ontológicamente la obra de arte por el hecho de haber sido seleccionadas por una autoridad en la materia.

Algunos artistas pueden requerir para sí mismos la condición de chamanes o médiums, apelando a un misticismo que a menudo parafrasea la experiencia religiosa. Es el caso de Joseph Beuys, que tomaba en su obra elementos de la religión antigua y, de hecho, proyectó alguna crucifixión que pasó desapercibida para el Vaticano en su momento.

El artista Mark Rothko es el autor de la Capilla que lleva su nombre en Houston, un espacio que está concebido como un santuario en el que meditar, un lugar apto para todas las confesiones que fomenta la peregrinación y permite officiar ceremonias religiosas como bodas, bautizos, *bar mitzvahs* y servicios funerarios. “La sobria belleza del espacio la convierte en un ambiente ideal para ceremonias simples pero elegantes. El santuario interconfesional crea una atmósfera tranquila para la contemplación y la memoria”.<sup>15</sup>



Mark Rothko, *Capilla Rothko*, 1964.

<sup>14</sup> Dickie, George. *El círculo del arte. Una teoría del arte*, Barcelona, Paidós, 2005, passim.

<sup>15</sup> Citado en la página [www.rothkochapel.org](http://www.rothkochapel.org), 7 de febrero de 2012, 15.30 h.

Otros creadores están insistiendo en los aspectos más líricos de la mitomanía al respecto, en una suerte de folklore de la condición artística. Es una estrategia que puede ser rentable, pues el público suele preferir los mitos y las grandes gestas. Los fieles pueden acudir al templo del arte sin entender muy bien la liturgia que se les ofrece, y en ese sentido el florecimiento de centros artísticos y las obras allí expuestas, de naturaleza críptica o indescifrable bajo la óptica popular de lo que es el arte, requieren la plena aquiescencia del espectador, su total conformidad con aquello que se les muestra.

*Sólo el arte es capaz de producir verdadero consuelo en un mundo sin religión; mejor consuelo, en efecto, que cualquier religión; el arte es liturgia religiosa ilustrada, síntesis de razón y religión: trasciende la inmanencia en su interrogación sensible acerca del misterio e ilumina de modo elíptico esa transcendencia con ideas estéticas que en la obra se encarnan sin el concurso del concepto.*<sup>16</sup>

### 1.1.2. Lo puro y lo impuro.

*La pureza es horror a la vida, odio al hombre, mórbida pasión por la nada. Un cuerpo químicamente "puro" ha sufrido un tratamiento bárbaro para llegar a ese estado, absolutamente "contra natura". El hombre dominado por el demonio de la pureza siembra la ruina y la muerte a su alrededor. Purificación religiosa, depuración política, salvaguarda de la pureza de la raza: muchas son las variaciones sobre este tema atroz, pero todas desembocan de manera monótona en innumerables crímenes, cuyo instrumento privilegiado es el fuego, símbolo de la pureza y del infierno.*

Michel Fournier, *El rey de los alisos*.

Lo sagrado y lo profano son conceptos indisociables de lo puro y lo impuro. La pureza y la impureza son estados de los seres, los objetos, las producciones, los significados, que suponen ser o no ser en el mundo. Lo puro está presente en lo sagrado como una fuerza enigmática e ingobernable, que emana de la deidad misma. Lo impuro es

---

<sup>16</sup> Trías, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Seix Barral, 1982, p. 34.

aquello de signo execrable, infeccioso, relegado a los márgenes por la historia y la cultura.

En principio, el cosmos es indiferenciado. Aparece la estructura como contraste a lo inarticulado, lo desestructurado de la primitiva cosmología. El día y la noche, lo sagrado y lo profano, el bien y el mal, lo femenino y lo masculino, suponen la división binaria de los opuestos. Así, algunas sociedades, como la musulmana, relegan la mano izquierda a las tareas consideradas sucias o impuras.

La antropóloga Mary Douglas desarrolló una teoría de corte estructuralista en su obra canónica *Pureza y peligro* (1966). En su análisis, Douglas relaciona las normas dietéticas *kosher* contenidas en el libro bíblico del Levítico como representación de fronteras simbólicas que tienen por objeto la demarcación de la experiencia, circunscribiéndola a un ámbito en el cual:

*Las ideas acerca de la separación, la purificación, la demarcación y el castigo de las transgresiones tienen por principal función la de imponer un sistema a la experiencia, que de por sí es poco ordenada. Sólo exagerando la diferencia entre adentro y afuera, encima y debajo, macho y hembra, a favor y en contra se crea la apariencia de un orden.*<sup>17</sup>

La empresa de agrupar los alimentos en las categorías de pureza e impureza le pareció a Douglas, en un primer momento, una forma de establecer una relación con lo que nos rodea a partir de un número reducido de modelos de pensamiento o conducta. El estudio de la higiene, por ejemplo, nos ofrece una guía para comprender aspectos ocultos a la conciencia en torno a la contaminación y la impureza. Cuando nos referimos a la impureza, nos referimos por lo general a una categoría esencial, la suciedad. Sin embargo, Douglas sostiene que no hay una noción absoluta de suciedad, sino que depende para su clasificación de criterios culturales subjetivos. El orden ideal de la sociedad es aquél en el que la suciedad, o lo impuro como tal, se encuentra excluido y es custodiado por un anillo de prohibiciones que lo blindo frente a las posibles transgresiones.

---

<sup>17</sup> Douglas, Mary. *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*, Madrid, Ed. S. XXI, 1973, p. 17.

La suciedad, o más bien, lo impuro, es algo que no debiera estar ahí, algo que amenaza el orden del mundo. Por ejemplo, cuando nos referimos al poder transgresor de las primeras obras de Damien Hirst, hay que reconocer que gran parte del mismo provenía de haber llevado a la galería de arte algo que en modo alguno pertenecía a tal esfera. La carne, la casquería, la putrefacción, la cabeza agusanada de una vaca era algo que podía considerarse contagiado de impureza. Algo manifiestamente espurio en un contexto de asepsia cultural.



Damien Hirst, *A thousand years*, 1990.

La obsesión con la pureza ritual se halla presente en todas las religiones. Los musulmanes que celebran la Fiesta del Sacrificio deben sacrificar el cordero de acuerdo a ciertas normas de higiene, y el cordero debe ser un ejemplar sin mácula. El animal no debe presentar enfermedad o defecto alguno, y, debe ser desangrado hasta la muerte. En ningún caso puede tratarse de “un animal muerto o de sangre derramada, o carne de cerdo, pues es una impureza; o que sea una perversión, al haber sido sacrificado en nombre de otro que Allah. Pero quien se vea forzado a ello sin deseo ni ánimo de transgredir”.<sup>18</sup>

En el espacio cultural del Antiguo Testamento, todas las secreciones físicas incapacitan para ir al templo. Actos de purificación como las abluciones de los musulmanes están encaminados a no profanar el espacio sagrado.

---

<sup>18</sup> Corán. Sura 6; aleya 145, Madrid, Debolsillo, 2009.

La pureza es otra constante en religiones como la católica, donde Jesús nace de una virgen mediante una concepción *inmaculada*, en la que no se requiere el concurso de la estigmatizada energía sexual. Lo sagrado en su versión de santidad es integridad, perfección del cuerpo, pureza sin mácula. El santo basa su identidad en la imitación escrupulosa del ser sobrenatural. “En breves palabras, la idea de la santidad recibió una expresión externa y física en la perfección del cuerpo considerado como recipiente perfecto”.<sup>19</sup> Es necesario acceder a otro estado de conciencia, deshacerse de la tiranía del deseo. El cuerpo se purifica mediante ascesis, abstinencia sexual y dietética, oración o privaciones. Hay que aislar el cuerpo, sacralizarlo, para hurtarlo a la grosera experiencia de lo corporal. El misticismo europeo castigó la carne mediante la mortificación para separarla de la experiencia de lo humano. Un ejemplo extremo sería el de los gnósticos en la Edad Media. En Oriente, el ayuno, la purificación ritual, permanecen como vía de acceso a lo sagrado. Normas de contrición, castigos auto infligidos, rechazo de uno mismo. Hay que ambicionar ser otro, ser santo, no ser humano, a fin de cuentas. Es el conjunto de prácticas que constituyen, en palabras de Foucault, las *tecnologías del yo*,<sup>20</sup> el dominio de uno mismo que nos permite utilizar los signos y operaciones para transformar nuestros cuerpos y nuestras almas y alcanzar un estado dado de pureza, de sabiduría o de perfección.

Uno de los casos más extremos del tabú de la impureza es el que rodea a todo un estrato social, el de los Intocables de la India. A objeto de excluir de la esfera de lo social a toda una casta, el tabú regulaba su comportamiento a través de una prolija legitimación religiosa.

*Por ejemplo, se considera que los intocables son tan impuros que deben esconderse cuando alguien de una casta superior (o más exactamente, alguien con una posición de casta) se encuentra en el lugar o, si esto no es posible, deben inclinarse con la cara hacia el suelo.*<sup>21</sup>

Como residuo del sistema de castas japonés, todavía persiste en el Japón contemporáneo el prejuicio contra los *Burakumin*, grupo social que concentraba a

---

<sup>19</sup> Douglas, M. *Op. Cit.*, p. 74.

<sup>20</sup> Foucault, Michel, *Historia de la sexualidad III. La inquietud de sí*, Madrid, Ed. S. XXI, 1987, *passim*.

<sup>21</sup> Kerbo, Harold R. *Estratificación social y desigualdad*, Madrid, McGraw Hill, 2003, p. 53.



trabajadores *impuros* como sepultureros, carniceros o curtidores. Entre los *Buraku*, se distinguían los *eta* (basura extrema) de los *hinin* (inhumanos). Incluso la naturaleza humana de los *Buraku* se ponía en duda, alegándose que eran más animales que humanos. Los oficios que desempeñaban los intocables japoneses estaban relacionados con la impureza que la religión sintoísta atribuye a los que tratan con sangre o cadáveres. El horror a la contaminación es tal que todavía hoy existe un registro público, el *Koseki*, para comprobar los antecedentes *Buraku* de un futuro pariente o empleado.

En las ciudades de la Europa medieval, las calles que llevaban nombres de oficios como los de curtidores o carniceros eran evitadas. Los oficios que eran fuente de malos olores quedaban generalmente relegados fuera de las murallas de la ciudad.

Lo puro respondería por tanto a un ideal, una aspiración de autosuficiencia, de mantenerse a salvo del contagio y de la mezcla. Su antítesis sería lo bajo, lo híbrido o lo turbio, el peligro siempre acechante de la mezcla o del contacto con algún margen o lugar limítrofe como lo enfermo o lo muerto. La impureza se concibe como una irrupción, una mancha que se proyecta desde lo particular a lo general, del individuo a lo social.

Douglas afirma que allí donde hay suciedad hay sistema. La suciedad supone una extrapolación de los conjuntos binarios pureza/impureza, orden/desorden. La impureza puede presentarse bajo muchas formas: podemos hablar de un lenguaje impuro, de alimentos impuros, de un comportamiento impuro. Todos ellos comprometen el orden y la seguridad del grupo, pues suponen transgresiones. El lenguaje puede ser blasfemo, el alimento puede envenenarnos, el comportamiento inapropiado puede arrojar deshonra sobre el grupo. Incluso los pensamientos pueden catalogarse como impuros o *sucios*.

La suciedad implica un asalto a la estructura, algo que hay que reprimir o desplazar. El pensamiento clasificador busca ordenar las cualidades de la materia en una serie de oposiciones que formulan la idiosincrasia de su naturaleza:

*(...) la oposición entre lo curvo y lo derecho, pertenece ahora a la geometría, la de lo puro y lo impuro a la aritmética, la de lo limpio y lo sucio a la higiene, la de la salud y la enfermedad a la medicina; la del bien y el mal se reserva a la ética y la*

*religión conserva la de la gracia y el pecado. Todo se ha afinado, parcelado, independizado.*<sup>22</sup>

Las categorías son sintomáticas de la organización de una sociedad dada. Cuando el pensamiento clasificador opera, es natural que uno de los pares del binomio se asimile a lo bueno o lo permitido, y el contrario a lo profundamente condenable, lo reprimido o lo erróneo. La anomalía, la deformidad, la abominación, surgen como síntomas de un contagio transgresor. Es habitual encontrar que estas categorías provocan rechazo u horror en diverso grado, pero también sucede que se excluye a una de “las más abominables e imposibles” para incluirla de un marco de referencia que la separa del resto de la experiencia: “El marco garantiza que las categorías mantenidas por las evitaciones normales no se vean amenazadas ni afectadas en modo alguno”.<sup>23</sup>

El rito surge entonces como la ceremonia que separa o une a estas dos potencias, lo puro de lo impuro. Durkheim insiste en la importancia de los rituales, cuando se refiere a ellos como normas de conducta que prescriben la manera en que los hombres deben comportarse ante lo sagrado. Por otro lado, los ritos expresan ese carácter ambiguo que se atribuye a las cosas sagradas en su doble potencial creador y destructor, y cuya naturaleza estriba en ser símbolo tanto de la forma como de lo informe. Si bien, y tal y como se pone de relieve continuamente, la condición de lo uno y lo otro está cargada de una ambivalencia que les dota de flexibilidad para ocupar el espacio de lo santo y de lo profano sucesivamente:

*(...) El alma del muerto, que inicialmente es un principio de temor, se transforma en genio protector una vez que el rito ha dado su fin. (...) El animal totémico es el ser santo por excelencia; pero constituye un principio mortal para aquél que come su carne indebidamente. De una manera general, el sacrílego es simplemente un profano que está contagiado por una fuerza benéfica. Esta cambia su naturaleza al cambiar de ubicación: contamina en vez de santificar.*<sup>24</sup>

Es, pues, a través de las prescripciones y estrictas reglamentaciones del ritual como los hombres acceden a lo sagrado, convirtiendo su poder y peligro en fuente de

---

<sup>22</sup> Caillouis, R. *Op. Cit.*, p. 59.

<sup>23</sup> Douglas, M. *Op. Cit.*, p. 220.

<sup>24</sup> Durkheim, É. *Op. Cit.*, p. 382.

renovación. Se entienden a partir de aquí las categorías de lo puro y lo impuro y la estrecha relación que mantienen entre sí:

*Lo puro y lo impuro no constituyen, pues, dos géneros separados, sino dos variedades de un mismo género que comprende todas las cosas sagradas. Hay dos variedades de lo sagrado, lo fasto y lo nefasto, y no es sólo que no existe solución de continuidad entre estas dos formas opuestas, sino que además un mismo objeto puede pasar de la una a la otra sin que cambie su naturaleza.*<sup>25</sup>

### 1.1.3. El peligro de los márgenes.

En *Tótem y tabú* (1913), Sigmund Freud propone una distinción entre tabúes permanentes y tabúes temporales:

*Los sacerdotes y los jefes, así como los muertos y todo lo que con ellos se relaciona, pertenecen a la primera clase. Los tabúes pasajeros se enlazan a ciertos estados y actividades, tales como la menstruación y el parto, el estado del guerrero antes y después de la expedición, la caza y la pesca, etc. Hay también tabúes generales que, a semejanza de un interdicto de la Iglesia, pueden ser suspendidos sobre una extensa región y mantenidos durante muchos años.*<sup>26</sup>

Podría decirse que el tabú se halla más fuertemente expresado en los estados limítrofes, en los extremos, en la realeza, en la condición más servil. En la distinción batailleana de lo homogéneo y lo heterogéneo lo primero pertenece al mundo racional y productivo del trabajo, y lo segundo al ámbito de lo sagrado, el trance, el delirio erótico:

*Por tanto, pertenecen a lo heterogéneo tanto lo superior, lo soberano, Dios, el rey, el jefe, como lo inferior y excluido, los “desechos” de la sociedad: el criminal, el reo, el loco, la prostituta. Sin embargo, entre esos opuestos hay una identidad fundamental, pues ambos se mueven en un mundo libre de interdictos, habitan en la transgresión y provocan por ello una terrible fascinación que arruina el*

---

<sup>25</sup> *Ibid*, p.383.

<sup>26</sup> Freud, S. *Op. Cit.*, p. 36.

*mundo de las convenciones sosas y los pensamientos bien ordenados que constituyen la sociedad.*<sup>27</sup>

En los períodos de indefinición y marginalidad es cuando se atraen los mayores peligros sobre uno mismo y la comunidad. Por ejemplo, la mujer menstruante o la parturienta son aisladas en muchas culturas como portadoras de un gran poder contaminante. En algunas partes se les prohíbe incluso tocar alimentos y objetos de uso cotidiano durante esos momentos, en otras, la prohibición de mantener relaciones sexuales aparece como una forma más benigna de preservarse de su potencial destructor. En los ritos de iniciación, como los que separan la muerte ritual del renacimiento ritual, los neófitos se encuentran temporalmente proscritos de la sociedad. A menudo abandonan las aldeas, pero:

*(...) a veces viven lo bastante cerca como para que tengan lugar algunos contactos fortuitos entre los seres sociales de pleno derecho y los expulsados. Vemos entonces que éstos se comportan como peligrosos criminales. Tienen permiso para asaltar, robar, violar. Incluso se les prescribe esta conducta. El comportamiento anti-social es la debida expresión de su condición marginal. Haber estado en los márgenes es haber estado en contacto con el peligro, haberse encontrado junto a una fuente de poder. Resulta coherente con las ideas acerca de lo forme y de lo informe tratar a los iniciados que regresan de la reclusión como si estuvieran cargados de poder, de calor, de peligro, como si requiriesen un período de aislamiento y el tiempo necesario para enfriarse. La suciedad, la obscenidad y la ausencia de ley son tan simbólicamente propios a los ritos de reclusión como otras expresiones rituales de su condición.*<sup>28</sup>

Los márgenes se identifican con el límite, con los estados extremos. Cuando René Girard se refiere a los signos victimarios que condenan al chivo expiatorio, alude a cualidades extremas como fealdad, vicio o debilidad exagerada, pero también a su contrario: belleza o virtud impensables. Las situaciones o personas en posiciones limítrofes tienen el poder neto de desencadenar las iras colectivas. La tara física o moral, la absoluta indefensión del anciano o del niño, el mendigo, el desahuciado, la

---

<sup>27</sup> Navarro, Ginés. *El cuerpo y la mirada. Desvelando a Bataille*, Barcelona, Anthropos Editorial, 2002, p. 49.

<sup>28</sup> Douglas, M. *Op. Cit.*, pp. 132-133.

viuda absolutamente indefensa...son habitantes del margen que su propia marginalidad convierte en víctimas propiciatorias preferentes. De la misma forma, alguna característica excepcional, distinta del común, que en principio es positiva y atractiva, como el poder en los más fuertes, puede convertirse repentinamente en debilidad: “Las multitudes se revuelven contra aquellos que en un primer tiempo ejercieron sobre ellas un dominio excepcional”.<sup>29</sup>

En el espectro opuesto se encuentran los miembros de la realeza, cuyo poder es tal que puede precipitar en el desastre a un pueblo entero si no se toman determinadas precauciones. La figura del rey es el fetiche de la marginalidad pura. Siguiendo el estudio canónico de Frazer<sup>30</sup>, el cuerpo del rey en África es el cuerpo productor de fertilidad y orden, y en función de que la sociedad no se desmorone y se disuelva está condenado, antes o después, al sacrificio.

*La persona divina es tanto un manantial de peligros como de bendiciones; no sólo debe ser guardada, sino también hay que guardarse de ella si su organismo sagrado es tan delicado que cualquier contacto puede desordenarlo, también, como si estuviese cargado eléctricamente con una fuerza poderosa mágica o espiritual, puede descargarse con efectos mortales en todo lo que llegue a estar en contacto con ella.*<sup>31</sup>

Al rey le está prohibido envejecer o mostrar señales de enfermedad o impotencia. El precio de su realeza es poner fin a su degeneración por medio del sacrificio. De no hacerlo así, el mal contagioso se extendería a toda la naturaleza. El sacrificio, sobre el que volveremos más adelante, se destina a aquéllos que a menudo se han introducido en su estatus perpetrando algún tipo de infracción. Entre los pende del Zaire, el rey accede al poder “mediante una doble transgresión: el incesto y el asesinato. Se une ritualmente a su hermana, mientras que algunos de sus parientes próximos son

---

<sup>29</sup> Girard, René. *El chivo expiatorio*, Barcelona, Anagrama, 2002, p. 30.

<sup>30</sup> Frazer, James. *La rama dorada. Magia y religión*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1981. A pesar de que la antropología contemporánea alberga dudas sobre la fiabilidad de las fuentes etnográficas de Frazer, y de la animadversión que causa el etnocentrismo de sus descripciones, *La rama dorada* sigue siendo un referente monumental en cuanto al tema que nos interesa.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p.173.

eliminados en secreto. Estas víctimas se utilizan para la confección de un cinturón hecho con nervios y tendones humanos, que lleva el jefe alrededor de sus riñones”.<sup>32</sup>

La detallada maraña de interdictos que rodea la figura del rey no sólo tiene por objeto protegerlo a él, sino protegerse de su poder, que en muchas ocasiones es concebido como una función de *medium* entre las fuerzas maléficas y los humanos. Dueños de los recursos, de las mujeres y la lluvia, en las sociedades primitivas la figura del rey, tanto muerto como vivo, es un objeto potencialmente peligroso y tabuizado. La fuente de su energía es siempre de origen sagrado, y por ello su persona implica una transgresión y aparece investida de una fuerza peligrosa, lo cual lo convierte en un chivo expiatorio idóneo.

El *Mikado*, el antiguo emperador del Japón, no debía tocar el suelo ni exponerse a los rayos del sol, se rompía la vajilla en la que ha comido, “volviendo los ojos hacia un punto dado con alguna insistencia, el Mikado corre el riesgo de desencadenar las peores calamidades sobre la región demasiado «favorecida» con los poderosos efluvios de su mirada”.<sup>33</sup>

Los reyes son sagrados porque se identifican con la deidad misma. Por eso a menudo cometen actos que al resto de los mortales les están vedados, como es el caso del incesto en algunas sociedades como el Egipto de los faraones. Suponen el extremo marginal absoluto, en tanto en su persona se produce una analogía de lo sacro. “En efecto, el soberano y el cadáver, como el guerrero y la mujer ensangrentada por su menstruación, encarnan en grado supremo las fuerzas hostiles de lo puro y de lo impuro. Es la muerte la que mancha, es el príncipe el que depura”.<sup>34</sup>

A menudo los reyes se consideraban hijos de los dioses, o dioses ellos mismos. Su muerte era un asunto que comprometía el orden universal, pues representaba una contradicción demasiado evidente como para pasarla por alto. El asunto de la decadencia física del monarca era de una gravedad extrema. En la antigua Roma, se estableció el culto al emperador a partir de Octavio. Sin embargo, para la ideología cristiana posterior, resultó muy incómodo que la inmortalidad del emperador-dios en

---

<sup>32</sup> De Heusch, Luc. “El cuerpo sacrificial del rey”, en Feber M. (Ed.), *Fragments para una historia del cuerpo humano* (3 volúmenes), Madrid, Editorial Taurus, 1991, Vol. I, p. 389.

<sup>33</sup> Caillouis, R. *Op. Cit.*, p. 39.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 50.

Roma fuese un asunto del cuerpo y no del alma. Tras su muerte, el monarca experimentaba una apoteosis que tendría como efecto la consagración a su culto de un templo y unos sacerdotes. Sin embargo, la *consecratio* planteaba un problema de orden moral y espacial: no era posible emplazar un cadáver, de enorme capacidad contaminante, en un recinto sagrado. De la misma forma, el muerto no podía abandonar su tumba, sobre la que ejercía derecho de propiedad en virtud de su presencia física. La solución a esta disyuntiva adoptaba la forma de un doble funeral. En primer lugar se incineraban y sepultaban los restos mortales del rey, con la pompa que correspondía a su categoría. En segundo lugar, se elaboraba una réplica del difunto en cera, la *imago*, que se pintaba en un tono pálido para sugerir la enfermedad, y a la que se decretaban siete días de agonía. Asistida por médicos, la *imago* iba empeorando hasta expirar, y entonces se procedía a una ceremonia pública en la que la figura ardía en la pira funeraria, señalando el momento en que el doble cuerpo del emperador se transformaba en dios.<sup>35</sup>

Asimismo, puede enfocarse la modernidad desde el acto fundacional de la decapitación de Luis XVI, cuya cabeza fue mostrada a la multitud como signo del triunfo de la revolución. El Terror representaría una cruenta y espeluznante violencia sobre las figuras fetichizadas de la realeza, al extremo de cometer actos de descuartizamiento y canibalismo, como en el caso de la princesa de Lambelle, durante las matanzas de septiembre de 1792. La fragmentación del cuerpo, un objeto crucial en el arte contemporáneo, aparece como tema autónomo y de pleno derecho en este momento. Como ha señalado Linda Nochlin<sup>36</sup>, es a partir de la revolución francesa que se desarrolla una iconografía del cuerpo mutilado más allá del simple estudio del natural. Este recurso plástico de fraccionar el cuerpo es achacado a la ubicuidad de las decapitaciones que produce el terror revolucionario. Imágenes de cabezas humanas desgajadas de su cuerpo se hacen lugar común. Las cabezas son mostradas por la mano del verdugo a la multitud. Son cabezas de reyes y de nobles, ensangrentadas y objetualizadas, como un trofeo: “(...) es Géricault el que más violentamente explota el

---

<sup>35</sup> Dupont, Florence. *El otro cuerpo del emperador-dios*, en Feber, Michel (Ed.). *Fragmentos para la historia del cuerpo humano* (3 volúmenes), Vol. III, Madrid, Editorial Taurus, 1991, p.399.

<sup>36</sup> Nochlin, Linda. *The body in pieces. The fragment as a metaphor of modernity*, London, Thames and Hudson, 1994.

mensaje de castración implícito en la representación del cuerpo masculino fragmentado o herido”.<sup>37</sup>

El cadáver, el fragmento, el rey, el desecho, la mujer menstruante, son ejemplos de lo marginal, síntomas de la ambigüedad que elude la interpretación ordenada de lo racional. Proscritos de la estructura, no parecen pertenecer a ninguna delimitación clara, lo cual nos remite a la exégesis estructuralista que hace Douglas de la suciedad. En su análisis, se sigue que la peligrosidad extrema se deriva de la indiferenciación de los límites.



Théodore Gericault, *Têtes de suppliciés*, 1820.

#### 1.1.4. El poder infeccioso del tabú.

El que violenta el tabú se contagia de su extrema peligrosidad y puede transmitirla a su vez al resto de la comunidad. Algunas consecuencias indeseables derivadas de la transgresión pueden conjurarse a través de ceremonias de purificación o expiación. Para Freud, las cosas y personas tabúes pueden ser comparadas a objetos que han recibido una carga eléctrica, las cuales:

*Constituyen la sede de una terrible fuerza que se comunica por el contacto y cuya descarga trae consigo las más desastrosas consecuencias, cuando el organismo*

---

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 16.



*que la provoca no es lo suficientemente fuerte para resistirla. Por lo tanto, las consecuencias de la violación de un tabú no dependen tan sólo de la intensidad de la fuerza mágica inherente al objeto tabú, sino también de la intensidad del mana que en el impío se opone a esta fuerza (...) La transmisibilidad del tabú es probablemente lo que ha dado nacimiento a la creencia de la posibilidad de eludirlo por medio de ceremonias de expiación.<sup>38</sup>*

Los griegos del mundo clásico padecían un temor universal a la contaminación (miasma), que provocaba la necesidad de purificación ritual, la kátharsis:

*(...) la kátharsis, el medio por el cual el yo oculto podía ascender en la escala del ser, y apresurar su eventual liberación (...) Pero en el nuevo esquema de creencias cobró nuevo contenido y nueva urgencia: el hombre debe limpiarse, no sólo de contaminaciones específicas, sino, en la medida de lo posible, de toda mancha de carnalidad.(...) Y como es un yo mágico, no un yo racional, el que tiene que limpiarse, las técnicas de la kátharsis no son racionales, sino mágicas. Podían consistir únicamente en ritos, como los de los libros órficos que Platón denuncia por su efecto corruptor. O podían servirse del poder de encantamiento de la música, como en la kátharsis atribuida a los pitagóricos, que parece una evolución de ensalmos primitivos. O podían envolver también una áskesis, la práctica de un modo especial de vida.<sup>39</sup>*

La Biblia prescribe que la mujer viva aislada cada mes, y así se le ordena un aislamiento análogo durante el parto; prohíbe expresamente uncir un caballo junto a un asno, llevar un vestido que sea mezcla de caño y lino.<sup>40</sup> Los israelitas han sido históricamente una minoría acosada, al margen de las sociedades en las que vivieron su condición de pueblo apátrida:

*En sus creencias, todas las excreciones corporales eran contaminadoras: la sangre, el pus, los excrementos, el semen, etc. Las fronteras amenazadas de su*

---

<sup>38</sup> Freud, S. *Op. Cit.*, p. 36.

<sup>39</sup> Dodds, Eric Robertson. *Los griegos y lo irracional*, Madrid, Alianza, 1980, p. 151.

<sup>40</sup> *Santa Biblia*. Levítico XII y Deuteronomio, XXII, *Op. Cit.*

*cuerpo político se reflejan muy bien en el cuidado por la integridad, unidad y pureza de su cuerpo físico.*<sup>41</sup>

La realeza es fuente de un poder que emana y contagia cuanto toca. Allí donde ha comido, se ha sentado o ha pasado, queda impregnado de una energía mágica, una fuerza que destruye a todo aquél que entra en contacto con ella.

*Por ejemplo, en cierta ocasión aconteció que un jefe neozelandés, de alto rango y gran santidad, dejó los residuos de su almuerzo a un lado del camino. Un esclavo fornido y hambriento llegó después de marcharse el jefe, vio lo que quedaba del almuerzo y se lo comió sin más preámbulos. No había terminado aun cuando un horrorizado espectador le informó que el alimento que había comido era del jefe (...) fue sobrecogido de las convulsiones y calambres de estómago más extraordinarios, que no cesaron hasta que murió al anochecer del mismo día (...) Esto no es un caso aislado. Una mujer maorí que comió un poco de fruta y después fue advertida de que la fruta había sido cogida de un lugar tabuado, exclamó que el espíritu del jefe cuya santidad había sido profanada la mataría. Esto fue después del mediodía; al día siguiente a las doce del día había fallecido. La cajita de yesca propiedad de un jefe maorí en una ocasión fue causa de muerte para varias personas, pues habiéndola perdido y al ser encontrada por algunos hombres, la usaron para encender sus pipas, muriendo aterrorizados al saber a quién había pertenecido. Así también, las prendas de vestir y de uso de un alto jefe neozelandés matarán al que las lleve puestas (...)*<sup>42</sup>

Frazer reconoce que el peligro puede ser imaginario, pero no por imaginario es menos real, tal y como saben los psicólogos. El poder de la autosugestión puede curar o matar, pues “la imaginación actúa sobre el hombre al igual que la gravitación física y puede matarle tan certeramente como una dosis de ácido prúsico”.<sup>43</sup>

Y, del mismo modo que en el extremo superior más alejado de la norma encontramos el doble poder de salvación y destrucción del rey, de terrible poder contagioso, es

---

<sup>41</sup> Douglas, M. *Op. Cit.*, p. 167.

<sup>42</sup> Frazer, J. *Op. Cit.*, p. 175.

<sup>43</sup> *Íbid.*, p. 190.

lógico suponer que en el punto más opuesto, en el extremo inferior de las personas u objetos que ocupan el estrato social más bajo de todos, también el riesgo de infección sea proporcionalmente peligroso. Tal es el caso de los ya mencionados *dalit* de la India:

*Reglamentos precisos señalan tipos de contacto indirecto que pueden acarrear contaminación. Un havik que está trabajando con su sirviente intocable en un jardín puede quedar seriamente profanado si toca una cuerda o un bambú al mismo tiempo que éste. Lo que profana es el contacto simultáneo con el bambú o la cuerda. Un havik no puede recibir ni fruta ni dinero directamente de un intocable. Pero hay objetos que permanecen impuros y aun pueden ser transmisores de impureza después del contacto. La contaminación perdura en las telas de algodón, en las ollas de metal, en la comida cocida.<sup>44</sup>*

Quizá no sea casual que este terror ancestral se halle presente en la oleada de histeria con que se acogió la pandemia de sida a finales del siglo XX. Algunas de las obras de arte censuradas o vilipendiadas por los grupos de opinión y la prensa estaban relacionadas con sectores de la población estigmatizadas por sus prácticas sexuales o estilo de vida. La obra del fotógrafo americano Robert Mapplethorpe, muerto él mismo por tal causa, fue objeto de una represión sistemática en los años noventa. El horror a la contaminación provocó que sus fotografías impúdicas fueran tratadas como objetos infecciosos al extremo de negarse su entrada en el museo. Sus obras se proyectaron desmaterializadas *sobre* la fachada del centro, como si su sola presencia bastase para contaminar el espacio artístico. Douglas señala la presencia de estudios que demuestran que había enfermeras que trataban a sus pacientes enfermos de sida como si pudieran contagiarlas a través de la mirada por compartir el mismo televisor, como sugería el hecho de rociar la pantalla maniáticamente con desinfectantes.<sup>45</sup> De la misma forma, la enfermedad mental puede considerarse contagiosa, y el contagio “se controla haciendo que cada uno de los enfermos mentales coma con su propio

---

<sup>44</sup> Douglas, M. *Op. Cit.*, p. 53.

<sup>45</sup> Douglas, Mary. “La pureza del cuerpo”, en *Lo puro y lo impuro*, Madrid, Revista de Occidente, Noviembre 1999, Nº 222, p. 48.

cubierto, en sus propios platos, esperando quienes los cuidan que de este modo sean mejor aceptados en la sociedad”.<sup>46</sup>



Robert Mapplethorpe, *Self portrait, (X Portfolio)*, 1978.

La idea de contagio implica además un aspecto de exclusión, al establecer la necesidad de protegerse de la infección evitando contacto alguno con el foco de impureza. Tiene, además, connotaciones políticas y sociales, pues es fácil asociar el instinto de la propia preservación, que nos previene de los riesgos del contagio, a metáforas sociales que equiparan a seres humanos con “piojos” o “ratas”, de acuerdo con la retórica abusiva del Tercer Reich. El miedo a la epidemia, a la plaga, subyace en un plano más allá de la estética, pues, tal y como apunta Douglas, “la acusación de ser sucio no bastaría para excluir a los pobres, pero desde el momento en que consideramos que la suciedad es una fuente de contagio la estamos convirtiendo en algo fuertemente excluyente”.<sup>47</sup>

La contaminación se relaciona con la organización de las ideas, es una fórmula a través de la cual se protege a sí misma. Sin embargo, Durkheim sostiene que las sociedades tratan de no perder contacto con lo impuro, manifestando con ello una necesidad de continua renovación de su estructura. De ahí la ambivalente condición del binomio pureza/impureza.

---

<sup>46</sup> *Íbidem.*

<sup>47</sup> *Íbid.*, pp. 47-48.

*Aunque sea temido porque los seres y las cosas que lo simbolizan resultan ambiguas y misteriosas, en ocasiones terribles, se sabe que no se puede permanecer apartado de ello, ni vinculado a ello sólo por el rechazo, ya que implicaría un peligro, que esta vez afectaría a nuestro propio orden: el peligro de su sentido y esterilidad. Los contactos, en el marco dado por el ritual, con los poderes prohibidos, con lo impuro, constituyen la posibilidad de renovación y fecundidad de la sociedad.* <sup>48</sup>

Para exorcizar la culpa de la transgresión y el mal contagioso, es necesario instituir un ritual purificador. Pero el ritual se introduce por medio de símbolos, y la simbología es el territorio del arte, su ámbito de influencia privilegiado.

#### **1.1.5. Teoría de las prohibiciones.**

Siguiendo a Georges Bataille, uno de los grandes ideólogos de la gesta transgresora sobre el que volveremos con detalle más adelante, la propia comunidad humana es engendrada por la interacción y la tensión que se da entre dos opuestos: la regla y su violación, ordenadas por la mediación de la religión. La religión finalmente asume la responsabilidad de regular el interdicto y declarar su nulidad puntual en ciertos casos. En el tabú recae el equilibrio de toda la sociedad. Esta concepción tiene su origen en la dialéctica de Hegel.

*Todo hombre y todo cuerpo se mueven entre dos polos de atracción: la norma (lo mismo, la identidad) y la desviación (lo otro, la diferencia), y se configuran como un campo de tensión entre ellos que representan al mismo tiempo la belleza ideal y la fealdad.* <sup>49</sup>

Como se ha visto, Durkheim distingue lo sagrado y lo profano en relación a la prohibición: las cosas sagradas son aquellas que las interdicciones tratan de proteger

---

<sup>48</sup> Rubio, Rogelio. "Presentación", en *Lo puro y lo impuro*, Op. Cit., p. 15.

<sup>49</sup> Citado en Navarro, G. Op. Cit., p. 89.

del contacto contaminante de lo profano impuro; las cosas profanas, aquéllas que deben mantenerse aisladas a toda costa de las primeras. Se establece así, un sistema de prohibiciones en la base misma de lo social.

Las prohibiciones no pueden tomarse separadamente de la sociedad en la que se imponen. Forman un sistema que sólo alcanza sentido al relacionarse con su historia sagrada, su mitología o sus costumbres. Su misión es preservar el orden del sacrilegio. Sin embargo, encontramos las mismas constantes: reprimir la violencia o legitimarla sólo en ciertos casos o en manos de ciertos grupos, prohibir el incesto, salvaguardar el cadáver...

Freud propuso una teoría de la represión de los instintos en la que el arte, el mito, afloraban como construcciones sublimadas de lo inexpressado a nivel consciente. Lo reprimido por la civilización, el precio que hay que pagar para vivir en la comunidad humana, regida por el orden y la ley, es renunciar a la satisfacción de los propios instintos. Nuestros impulsos, que pivotan sobre dos conceptos básicos, *Eros* y *Tánatos*, son sofocados desde la infancia, de forma que pueden ser sublimados en el arte o emerger, por obra y gracia de la teoría de los desplazamientos, en forma de patología. El deseo esencialmente oscila entre el deseo amoroso y el deseo homicida, y los dos tienen su raíz en la infancia, en la fascinación por los padres.

La conocida tesis del complejo de Edipo implica la introducción del infante en la sexualidad al precio de renunciar al objeto amoroso primario que es el cuerpo de la madre: “La fuerza de la prohibición, universal, del incesto y del castigo (castración, real o simbólica) inherente a la transgresión de esa ley fundadora de sociedad y de cultura demuestra la fuerza, la intensidad, el vigor de ese deseo incestuoso y homicida”.<sup>50</sup>

Pero es la más sagrada de las prohibiciones, la más tajante y la más interiorizada, la que es necesario transgredir en ocasiones puntuales, y así empieza a insinuarlo Freud:

*En las islas Fidji, son especialmente rigurosas estas prohibiciones y se aplican, no solamente a los parientes consanguíneos, sino también a los hermanos y hermanas de grupo. Nos asombra también averiguar que estos salvajes conocen*

---

<sup>50</sup> Trías, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Seix Barral, 1982, p. 133.

*orgías sagradas, en el curso de las cuales, realizan precisamente las uniones sexuales más estrictamente prohibidas. Pero quizá esta misma contradicción puede darnos la clave de la prohibición.*<sup>51</sup>

Esta última apreciación de Freud encuentra su eco en la fundamentación batailleana, que concibe la civilización como un movimiento construido simultáneamente sobre el interdicto y su transgresión. En muchas sociedades precisamente aquello más prohibido y más tabuizado es lo que se violenta durante una transgresión colectiva que adopta la forma de la ceremonia o el ritual.

Y es que, a menudo las prohibiciones no cumplen su cometido, sino que acrecientan el interés por lo que proscriben. “Su carácter sobre todo negativo, como Pablo comprendió muy bien, aviva forzosamente en nosotros la tendencia mimética a la transgresión”.<sup>52</sup> Algunos casos especiales, como el tabú dietético o el horror universal a la unión incestuosa, permanecen como ámbitos permanentes de la prohibición y resisten una interpretación unánime. El uno y el otro son paradigmas clásicos de los dos extremos de la prohibición: por un lado, la naturaleza extremadamente mutable del tabú, y por otro, su observancia más estricta y universal.

#### **1.1.5.1. Las prohibiciones del Levítico.**

*3. No comerás cosas abominables. 4. Estos son los animales que puedes comer: el buey, la oveja, la cabra. 5. el venado, la gacela, el corzo, la cabra montés, el íbice, el antílope, y el carnero montaraz. 6. pero entre los que hienden la pezuña y tienen la pezuña hendida en dos y que rumian, sí los podéis comer. 7. Sin embargo, entre aquellos que rumian o tienen la pezuña hendida, éstos no comeréis: el camello, la liebre y el damán, porque rumian pero no tienen partida la pezuña, son para vosotros impuros. 8. y el cerdo, porque tiene partida la pezuña pero no rumia, es para vosotros impuro. No comeréis su carne, ni tocaréis sus cadáveres (...)*  
Levítico.

---

<sup>51</sup> Freud, S. *Op. Cit.*, p. 19.

<sup>52</sup> Girard, René. *Veo a Satán caer como el relámpago*, Madrid, Anagrama, 2002, p. 31.

Si algo ha puesto de relieve el mundo de la globalización, es el carácter extremadamente volátil de la restricción alimentaria. La sociedad occidental ha elegido unas pocas especies comestibles y las produce industrialmente. Fuera de su cadena de producción de alimentos, el resto de los animales aparece proscrito, en contraste con la liberalidad dietética que podemos encontrar, por ejemplo, en el continente asiático. Recientemente, algunos *reality shows* han incidido en estas diferencias culturales, obligando a sus participantes a convivir con tribus preestatales, y haciendo un espectáculo televisivo de la repulsa que inspira a los occidentales la ingesta de ciertas especies animales como orugas, serpientes o perros.<sup>53</sup>



Algunos animales, como los insectos, son tabú alimentario en nuestra sociedad.

*(...) la lista de carnes de los reyes egipcios quedaba limitada a la ternera y al ganso. En la Antigüedad muchos sacerdotes reyes de pueblos bárbaros se abstendrían totalmente de carne como alimento (...) El heredero del trono de Loango tiene prohibido desde su infancia comer puerco; desde su más temprana niñez tiene vedado comer en compañía nuez de cola. En la pubertad, un sacerdote le enseña a no comer más aves que las que él mismo mate y cocine, y así un número de tabús que van aumentando al compás de los años. (...) El jefe supremo de los massai no puede comer más que miel, leche e hígados de cabra asados,*

---

<sup>53</sup>*Perdidos en la tribu* se emitió en Canal 4 durante 2010-2012.



*pues si participa de cualquier otra comida perderá su virtud de adivino y de confeccionador de encantamientos.*<sup>54</sup>

Lo cierto es que la restricción alimentaria existe y ha existido en todas partes, y en muchas ocasiones está muy relacionada con los aspectos de pureza e impureza, y/o sagrado y profano que hemos expuesto anteriormente. En la tradición judeocristiana, la relación con los animales viene dictada por rígidas normas sobre su consumo, un código misterioso que condena a muchas especies a la impureza ritual, a ser detestables a ojos de los humanos. Su mero contacto, como sucede con la sangre menstrual, contamina. Para limpiarse de su influencia corruptora, hay que purgarse, hacer abluciones, seguir el ritual. Un horror a la infección domina la moral. La prohibición regula y sanciona los animales comestibles y los que no, los que están en un estado de pureza y los que se mueven siempre dentro de las fronteras de lo impuro.

El caso del Levítico y de las restricciones alimenticias es clásico en el estudio del interdicto. El texto bíblico persiste inexpugnable a la interpretación. En un principio estuvo muy extendida la justificación que hizo Maimónides, “prototipo del materialismo médico en el siglo XII”:

*Sostengo que la comida que la Ley prohíbe es malsana, que no se puede poner en duda el carácter dañino de las diferentes clases de comida prohibida, salvo el cerdo y la manteca. Pero incluso en estos casos no está justificada la duda. Pues el cerdo contiene más humedad que la necesaria (para la comida humana), y exceso de materias superfluas. La razón principal por la cual la Ley prohíbe la carne del cerdo se halla en la circunstancia de que sus costumbres y alimentación son muy sucias y aborrecibles.*<sup>55</sup>

La argumentación de que el cerdo es portador de infecciones letales para los humanos no se sostiene en un mundo en el que se desconoce por completo la existencia de los microorganismos. Más bien parece relacionado con la circunstancia de que este animal presente rasgos ambiguos, pues tiene las pezuñas hendidas propias de los ungulados,

---

<sup>54</sup> Frazer, J. *Op. Cit.*, pp. 201-202.

<sup>55</sup> Citado en Douglas, M. *Op. Cit.*, 1973, p. 49.

pero no rumia. De alguna forma, el cerdo se saldría de la lógica taxonómica, pero no sería el único. Es desorbitante el número de animales que son tabú, y las contradicciones que existen entre unos y otros. Como ejemplo:

*41. Todo bicho que anda arrastrándose sobre la tierra es cosa abominable; no deberá ser comido. 42. Cualquier ser que anda sobre su vientre, y cualquiera que anda a cuatro patas, o cualquiera que tiene muchas patas, es decir, ningún bicho que se arrastre por el suelo has de comer; pues son abominación.*<sup>56</sup>

La prescripción puede ser religiosa, como sucede en el caso de musulmanes y judíos, o en las restricciones de la Cuaresma cristiana. Los hindúes no comen carne de vaca, y los occidentales no comen perros, gatos o insectos. En algún momento, la especie se ha segregado de las demás, bien sea por su carácter extremadamente impuro o sucio, como en el caso del cerdo, o precisamente por su naturaleza sagrada, como sucede con la vaca en la India.



La vaca tiene un carácter de animal sagrado en la India, al considerarse la reencarnación del dios Vishnú.

Esta ordenación en pares antinómicos sería un recurso para construir la existencia a salvo del caos, lejos de las amenazas de la suciedad y lo impuro. Así, la imagen de la bestia amenaza el orden porque pone en peligro la integridad del ser humano, le devuelve la imagen de su propia barbarie, su caricatura al fondo de la naturaleza. El cuerpo humano viene a convertirse entonces en una imagen especular de ese otro cuerpo social, el cuerpo encarnado en la colectividad.<sup>57</sup>

---

<sup>56</sup> Santa Biblia, Levítico XI, Op. Cit.

<sup>57</sup> Douglas, M. *Símbolos naturales*, Madrid, Alianza Editorial, 1978, passim.

Entre nuestro apetito sin freno y la comida se impone un mecanismo de seguridad, el asco. Para Freud, la repugnancia puede ser un trasunto de un aspecto culturalmente más profundo, el miedo al canibalismo:

*(...) nuestro asco puede ser una manifestación de cierta culpabilidad esencial, no tanto por matar al padre, como por comérselo. Como ya he indicado anteriormente, el miedo y el asco pueden ser hacia el canibalismo. Esto podría ayudar a explicar esa gran reluctancia a comer animales carnívoros, sobre todo los carroñeros, que podrían haberse dado un festín con papá o los restos de otro ser humano, mientras que los animales herbívoros se comportan de una manera más discreta e indirecta al comer la hierba que crece en las tumbas.*<sup>58</sup>

Es habitual que ciertas culturas clasifiquen las criaturas comestibles de acuerdo con aquellos que las van a comer. Se producen analogías con las características del animal y las facultades que quiere cultivar el que lo come. Por ejemplo, un guerrero devorará el corazón del león para que le haga más fuerte, o rehusará comer carne de tortuga para no contagiarse de su lentitud. Son casos paradigmáticos de magia simpatética u homeopática, tal y como refiere detalladamente Frazer. El caso de la tribu de los *Lele* que estudió Mary Douglas en el antiguo Congo Belga es sintomático. Algunos animales o ciertas partes de éstos son adecuados para que los coman los hombres, otros para las mujeres, otros para los niños, y finalmente otro grupo era apropiado sólo para mujeres embarazadas. Algunos estaban explícitamente prohibidos:

*De un modo otro, los animales que ellos rechazan como inadecuados para el alimento humano o femenino resultan ambiguos con respecto a su esquema de clasificación. Su taxonomía animal separa a los animales diurnos de los nocturnos; los animales de arriba (pájaros, ardillas y monos) de los animales de abajo: animales de agua y animales de tierra. Aquellos cuyo comportamiento es ambiguo se consideran como anomalías de un género u otro y son eliminados de la dieta de algunas personas. Por ejemplo, las ardillas voladoras, al no ser aves ni animales, incurren en ambigüedad y por eso las evitan los adultos que saben discriminar. Pero los niños pueden comerlas. Aunque ninguna mujer que se respete las comería, y los hombres sólo si se ven obligados por el hambre (...) Los*

---

<sup>58</sup> Miller, Ian. *Anatomía del asco*, Madrid, Grupo Santillana de Ediciones, 1998, p. 81.

*pollos causan un pequeño problema de casuística que los lele resuelven considerando poco decoroso el hecho de que las mujeres coman pollo, aunque los hombres pueden comerlo e incluso encontrar que el plato es excelente.*<sup>59</sup>

Los *Lele* rendían culto al pangolín, un monstruo híbrido que Douglas identifica con una anomalía clara de sus sistemas de clasificación, pues si bien tiene escamas como un pez, es un animal que trepa a los árboles; tiene una apariencia de reptil y debería poner huevos, y sin embargo es mamífero. Las crías del pangolín nacen aisladamente, y cuando se encuentra en peligro, se enrosca formando una pelota.<sup>60</sup>



Un desafío para las taxonomías: el extraño pangolín.

El pangolín, en el esquema representativo de los *Lele*, se ritualizaba junto al símbolo del éxito reproductivo por excelencia: el padre de gemelos o trillizos humanos, hazaña que se consideraba una transgresión positiva de las limitaciones de la naturaleza humana. Sin embargo, este animal no era considerado impuro, sino que era capturado, llevado en procesión por la aldea y finalmente devorado como parte de un rito de iniciación que genera en los neófitos la propiedad de otorgar gran fecundidad a su propia especie.

La razón por la que comemos un porcentaje de especies animales realmente mínimo en relación al número de especies que podríamos comer, permanece como un misterio para los investigadores. La antropología cultural da a esta problemática una respuesta puramente funcional:

---

<sup>59</sup> Douglas, M. *Op. Cit.*, 1973, p. 222.

<sup>60</sup> *Íbid.*, p. 224.

*El cerdo fue, probablemente, la primera especie domesticada que se volvió demasiado cara para servir como fuente de carne. Gracias al Viejo Testamento, sabemos que los israelitas recibieron el mandato de abstenerse de comer cerdo en los primeros tiempos de su historia (...) No es posible ordeñarlos ni montarlos, no puede ayudar al pastoreo del ganado, tirar de un arado, transportar una carga ni cazar ratones. Pero como suministrador de carne el cerdo no tiene rivales (...).*<sup>61</sup>

Sin embargo, criar un animal como el cerdo, que acaba compitiendo con los humanos por los mismos recursos, sale demasiado caro a la larga. Según la escuela del materialismo cultural, es por esa razón que la vaca es sagrada en la India, porque es más útil viva que muerta, produciendo leche, excremento que es usado como combustible, y alimentándose por su cuenta debido al precepto de respetarla que une a la comunidad. Históricamente, es la razón por la que muchos pueblos no comían caballo, porque tenía más utilidad como medio de transporte y animal de tiro.

Algunos pueblos rehúsan probar la carne del animal que representa su tótem. La identificación totémica está erizada de tabúes. En Australia, la adscripción al tótem regula aspectos más complejos como el parentesco o el incesto. Freud analizó la relación entre el tótem y la figura del padre, resolviendo que la imagen de éste último se desplaza a un antepasado mítico. Durkheim, por otro lado, concibe las representaciones totémicas como maná, una fuerza impersonal que se encarna eventualmente en el animal o la planta del tótem, que serían “la forma material bajo la cual la imaginación representa esta sustancia inmaterial”.<sup>62</sup>

El castigo por transgredir la prohibición es terrible y sirve como estrategia disuasoria para futuros infractores:

*Pero si no obedeces a la voz de Yavéh tu Dios y no cuidas de practicar todos sus mandamientos y sus preceptos, los que yo te prescribo hoy te sobrevendrán y te alcanzarán todas las maldiciones siguientes. Maldito tú serás en la ciudad y maldito en el campo. Malditos serán tu cesta y tu artesa. Maldito el fruto de tus entrañas y el fruto de tu suelo, los partos de tus vacas y las crías de tus ovejas.*

---

<sup>61</sup> Harris, Marvin. *Caníbales y reyes*, Madrid, Alianza, 1995, p. 187.

<sup>62</sup> Ripoll Perelló, Eduardo. “Los animales en el arte paleolítico. Su interpretación. El caso de Altamira”, en: VVAA, *La imagen del animal. Arte prehistórico, arte contemporáneo*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1983-84, p. 33.

*Maldito serás cuando entres y maldito cuando salgas. Yavéh enviará contra ti la maldición, el desastre, la amenaza, en todas las empresas de tus manos, hasta que seas exterminado y perezcas rápidamente, a causa de la perversidad de tus acciones por las que me has abandonado...Yavéh te herirá de tisis, de fiebre, de inflamación, de gangrena, de aridez, de tizón y de añublo, que te perseguirán hasta que perezcas. Los cielos de encima de tu cabeza serán de bronce y la tierra de debajo de ti será de hierro. Yavéh dará como lluvia a tu tierra el polvo y la arena, que caerán del cielo sobre ti hasta tu destrucción.*<sup>63</sup>

#### **1.1.5.2. Canibalismo e incesto.**

Dos pueden considerarse los tabúes más universales: el del canibalismo y el del incesto. Desde la perspectiva freudiana, los dos están estrechamente relacionados. En los *Tres ensayos para una teoría sexual*, ya había relacionado Freud el instinto sexual con la crueldad, insinuando que “este elemento agresivo, mezclado al instinto sexual, constituye un resto de los placeres caníbales (...)”.<sup>64</sup>



Francisco de Goya, *Saturno devorando a su hijo*, 1819-1823.

---

<sup>63</sup> Santa Biblia. Deuteronomio XXVIII, 15-24, *Op. Cit.*

<sup>64</sup> Freud, S. *Tres ensayos para una teoría sexual*, Madrid, Ediciones El Mundo, 2000, p. 36.

Y, refiriéndose a las fases evolutivas de la organización sexual, había expuesto que:

*Hasta ahora hemos conocido dos de estas organizaciones, que pueden considerarse como regresiones a primitivos estados zoomórficos. La primera de estas organizaciones sexuales pregenitales es la oral o, si se quiere, caníbal. En ella, la actividad sexual no está separada de la absorción de alimentos. El objeto de una de estas actividades es también objeto de la otra, y el fin sexual consiste en la asimilación del objeto, modelo de aquello que después desempeñará un importantísimo papel psíquico como identificación. Como resto de esta fase de organización ficticia y que sólo la patología nos fuerza a admitir puede considerarse la succión, en la cual la actividad alimenticia ha sustituido el objeto exterior por uno del propio cuerpo (chupeteo del pulgar). Una segunda fase pregenital es la de la organización sádico-anal. En ella, la antítesis que se extiende a través de toda la vida sexual está ya desarrollada, pero no puede ser aún denominada masculina y femenina, sino activa y pasiva.<sup>65</sup>*

En su ensayo *Tótem y tabú*, Freud trató de aplicar los principios del psicoanálisis a la antropología, explicando el mecanismo del tabú en relación al acaparamiento de mujeres por el padre y a la rebelión subsiguiente de los hijos, que lo asesinan y devoran y luego, arrepentidos, lo instituyen en tótem protector. Freud trataba de dar respuesta a las prohibiciones más arraigadas en la mayoría de las culturas: el horror al canibalismo y el horror al incesto. Pues, en tanto las restricciones podían ser muy variadas y contradictorias, como por ejemplo las limitaciones dietéticas, ha sido un empeño secular de la antropología encontrar una constante del interdicto que pudiera extenderse al común de todas las sociedades.

---

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 71.





Joel-Peter Witkin, *Feast of Fools*, 1990.

Sabemos que el canibalismo se ha practicado desde los albores de la humanidad. Se han encontrado huellas de antropofagia en yacimientos tan remotos en el tiempo como el del *Homo Antecessor* en Atapuerca (Burgos). En una metáfora caníbal, Cronos devora a los hijos que engendra. El rey Tántalo sacrifica a su hijo Pélope para ofrecerlo como banquete a los dioses. Históricamente, se ha dejado constancia de esta práctica en relación a circunstancias extremas de supervivencia. Así lo atestiguan las crónicas de sitios prolongados como los de Numancia o los referidos por el historiador Flavio Josefo. Los conquistadores españoles lo consignaron como experiencia habitual en el Nuevo Mundo. En épocas modernas, se ha registrado en momentos de grandes hambrunas o calamidades como el cerco a la ciudad de Stalingrado o el famoso accidente de avión de Los Andes en 1972.

Pero la necesidad no es la única razón para dar cuenta de los semejantes. También se relaciona la antropofagia con complejos ritos destinados a apoderarse de los atributos del contrincante muerto o a hacer permanecer al difunto entre los vivos. Ésa parece ser la vertiente de los Fore de Nueva Guinea, portadores de la enfermedad del Kuru, la encefalopatía espongiforme o enfermedad de Creutzfeldt-Jakob, provocada por la ingesta de tejido cerebral. El duelo por los muertos puede ser, en sí mismo, una de las expresiones culturales más intensas y características de un pueblo. En la Melanesia precolonial, los Daribi del Sur de Nueva Guinea organizaban una serie de complejos ritos destinados a *apropiarse* de los restos del difunto. El cadáver es entregado a los



parientes más próximos, que toman partes de él para convertirlas en reliquias: manos, pies, dedos, son secados al fuego y luego aplastados bajo una estera. Una vez momificados, estos restos son colgados del cuello en señal de luto. El cadáver, o lo que queda de él, es depositado en un ataúd abierto hasta la puesta de sol, momento en que será cocinado al vapor y devorado por los miembros del clan al que pertenecía el finado. Todavía los huesos serán objeto de un elaborado ritual cuyo propósito es evitar que el muerto regrese al mundo de los vivos para causar enfermedades.<sup>66</sup> A menudo, el canibalismo es entendido entre los pueblos que lo practican como un esfuerzo de disolver los restos del ser querido en el propio cuerpo, de hacerlo permanecer de alguna forma en la esfera de los vivos. De la misma manera que la acción de la Eucaristía es un acto de canibalismo místico en el que simbólicamente se toma parte del cuerpo del dios.

Comerse al dios, el acto de teofagia relacionado con la magia simpática u homeopática, aparece en la costumbre de comer pan sacramental entre los aztecas. En mayo y diciembre se hacían masas con harina a imagen y semejanza del dios mexicano Huizilopochtli o Vitzliputzli<sup>67</sup>, y eran devorados solemnemente en liturgias no muy diferentes en esencia a las de la Eucaristía cristiana, tan criticada por el pensamiento reformador protestante. Se intenta así participar de lo sagrado ingiriendo pan o vino consagrados. Es éste el sentido que tiene la larga tradición de repostería sacramental al estilo de los “huesos de santo” en España. Beber vino para celebrar al dios de la vida Dionisos o hacer figurillas de harina que se relacionan con antiguas ceremonias de fertilidad derivadas de la maduración y recogida del grano son formas de un canibalismo simbólico que busca la asimilación y absorción de las características de la deidad. Así el cadáver, que en principio inspira horror, se trata como una reliquia sagrada, y “la antropofagia funeraria, que las sociedades australianas practican frecuentemente, constituye la prueba de esta transformación.”<sup>68</sup>

---

<sup>66</sup> Knauff, Bruce M. *Imágenes de cuerpo en Melanesia: sustancias culturales y metáforas naturales*, en Feber, Michel (Ed.), *Fragmentos para la historia del cuerpo humano* (3 volúmenes), Vol. III, Madrid, Editorial Taurus, 1991, p. 240-241.

<sup>67</sup> Frazer, J. *Op. Cit.*, p. 409.

<sup>68</sup> Durkheim, É. *Op. Cit.*, p. 382.

Y, de la misma forma, comer ciertas partes del sujeto rival incorpora potencialmente sus propiedades a nuestras fuerzas:

*Así, cuando sir Charles McCarthy fue muerto por los achantis el año 1824, cuentan que su corazón fue devorado por los jefes del ejército achanti, para impregnarse de su valor. Secaron su carne y la repartieron con el mismo propósito entre los oficiales inferiores y sus huesos estuvieron guardados mucho tiempo en Coomassie, como fetiches nacionales. Los indios nauras de Nueva Granada devoraban el corazón de los españoles siempre que tenían oportunidad, en la esperanza de hacerse con ello tan intrépidos como los temibles caballeros castellanos. Los indios sioux reducían a polvo el corazón del enemigo valiente y tragaban el polvo esperando apropiarse así el valor del muerto.(...) Así, los guerreros de las tribus theddora y ngarigo del sudeste australiano se comían las manos y los pies de sus enemigos muertos, creyendo adquirir por este medio algo de las cualidades y el valor de los muertos. Los kamilarois de Nueva Gales del Sur se comían tanto el hígado como el corazón de un hombre bravo para obtener su bravura. En Tokín también hay la superstición de creer que el hígado de un hombre valiente hace valiente al que lo come. Con el mismo designio los chinos se tragaban la bilis de los bandidos notorios que eran ejecutados.<sup>69</sup>*

Como hemos visto, la fórmula inversa se daría en la evitación de ciertas especies que pueden contaminar con sus facultades al comensal. Algunos indios brasileños no quieren ingerir ninguna especie que sea lenta, por temor a contagiarse de estas facultades y no poder huir de sus enemigos y dejar de ser veloces y activos en la caza. Los caribes al parecer temían comer carne de tortuga en el temor de volverse “estúpidos y pesados como el animal”.<sup>70</sup>

Aparece también como referencia habitual en las descripciones de locura báquica. Las víctimas del frenesí báquico, por lo común mujeres, se encuentran enajenadas de sí mismas y sucumben al deseo de comer carne humana:

---

<sup>69</sup> Frazer, J. *Op. Cit.*, p. 418.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 415-416.

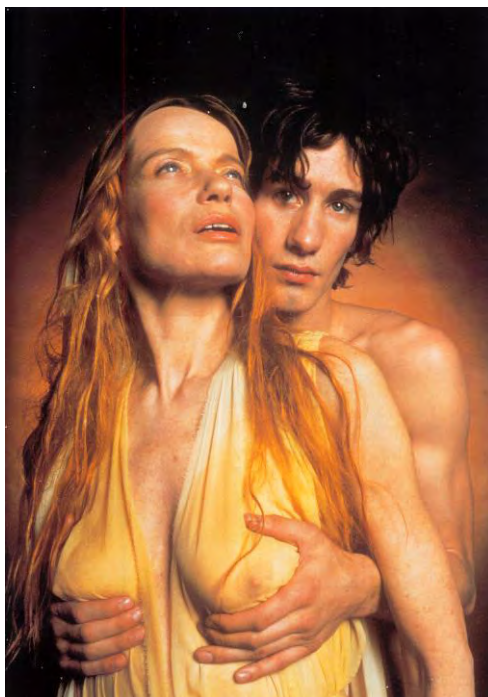
*Corre la tradición de que las tres hijas del rey (de Orcomenos) despreciaban a las demás mujeres del país porque se abandonaban al frenesí báquico, desdeñosamente sentadas junto al hogar de la casa real ocupadas en la rueca y el telar, mientras las demás coronadas de flores, los cabellos sueltos ondulando al viento, vagaban en éxtasis por las peladas montañas que se elevan sobre Orcomenos, haciendo resonar en la soledad de las colinas el eco de su música salvaje de címbalos y panderos. Más andando el tiempo, la furia divina se transmitió a las damiselas reales en su apacible cámara; quedaron embargadas por el vehemente antojo de comer carne humana y echaron suertes entre ellas para ver quién tenía que entregar su hijo para servir el banquete caníbal. La suerte tocó a Leucippe y ella entregó a su hijo Hippasos, que fui despedazado entre las tres.*<sup>71</sup>

Como veremos, ciertas muestras de arte extremo han insistido en la vulneración del tabú, llevando a cabo actos de canibalismo como el protagonizado por el artista chino Zhu Yu en la Bienal de Shangai de 2003. Su performance *Eating people* (2003) consistía en devorar el feto de una niña, previamente asado.

Freud se detiene significativamente en el totemismo en Australia, donde la prohibición de comer la carne del animal y mantener relaciones sexuales con mujeres pertenecientes al animal del tótem propio dio lugar a una compleja estructura social basada en el parentesco. Las restricciones del totemismo iban más allá de una prohibición puramente consanguínea, en lo que Freud observa como una manifestación extrema del horror al incesto. Muchos antropólogos del parentesco encontraron en sociedades preestatales cómo las normas y reglas eran especialmente rígidas en función de proteger contra un incesto que provocaba un terror sobrenatural. El interdicto universal probablemente no existe como tal, o su existencia está sujeta a la excepción o a la violación ritual.

---

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 245.



Andrés Serrano, *Edipo (The interpretation of Dreams)*, 2000.

El incesto es, de facto, la prohibición más extendida en todas las sociedades humanas, incluso en aquéllas que no tenían ningún tipo de conocimiento sobre los riesgos genéticos de la endogamia, ya que, de hecho, no atribuían responsabilidad alguna al hombre en la concepción porque no establecían relación de causalidad entre el coito y el embarazo.

El estructuralismo, y particularmente Lévi Strauss<sup>72</sup>, lo racionalizó como un recurso para favorecer la exogamia a partir del intercambio de mujeres entre dos grupos diferentes. Concibiendo la reciprocidad como un conjunto de bienes que circulan para estrechar lazos entre distintos grupos sociales, más interesados en construir alianzas que en competir por los recursos, Levi-Strauss concibe a las mujeres como las posesiones más valiosas de los hombres, y las hace objeto de intercambio, de forma que la exogamia es un seguro protector frente a la guerra y la violencia. Así, la necesidad de exogamia es el aspecto positivo de la prohibición del incesto.

Sin embargo, resulta una constante comprobar que, como señala Caillois, la pareja original de la explicación mitológica está formada por hermana y hermano:

---

<sup>72</sup> Levi-Strauss, Claude. *Las estructuras del parentesco*, Barcelona, Paidós, 1988.

*Sucede así en múltiples tribus oceánicas, africanas y americanas. En Egipto, Nut, la diosa Cielo, venía todas las noches a unirse con su hermano Keb, el dios Tierra. En Grecia, Cronos y Rhea son igualmente hermanos y si Deucalión y Pyrrha, que repueblan al mundo tras un diluvio, no lo son, por lo menos son primos de aquellos a quienes separan la ley exogámica. Más aún, el incesto es característico del Caos: se implican mutuamente. El Caos es el tiempo de los incestos míticos y en general se supone, ya lo vimos, que el incesto desencadena catástrofes cósmicas.<sup>73</sup>*

La repulsa al acto incestuoso surge, pues, como un producto de la civilización. Aparece expresamente prohibido en la Biblia.<sup>74</sup> La tragedia de Edipo, tomada más tarde como símbolo y metáfora clave del psicoanálisis freudiano, representa el íntimo espanto que provoca la idea de violar tal precepto. La mancha de Edipo, que es doblemente culpable y doblemente transgresor, por parricida y por incestuoso, se extiende a toda la ciudad, provocando enfermedad y contaminación en un modelo paradigmático del poder infeccioso del tabú, que sólo puede purgarse mediante un acto de expiación del infractor a modo de purificación. Al acto impío del incesto le sigue inevitablemente el padecimiento, el dolor, la plaga:

*Se supone tal correspondencia entre el efecto y la causa que, en las sociedades de parentesco clasificatorio donde la violación de la exogamia es a veces difícil de descubrir, se deduce la existencia de un “incesto” por la aparición de alguna anomalía en el orden natural; por ejemplo, el brote de dos calabazas o de dos pepinos en el mismo tallo. (...) De la unión de individuos de la misma naturaleza sólo pueden nacer abortos o monstruos. En China se considera necesariamente como degenerados a los hijos de esposos no emparentados consanguíneamente, pero que llevan igual nombre, y es que la similitud de nombre es allí el signo de la identidad de naturalezas. Los transgresores de la ley de exogamia son castigados*

---

<sup>73</sup> Caillouis, R. *Op. Cit.*, p. 134.

<sup>74</sup> *Santa Biblia*. Levítico XVIII, 6-20, *Op. Cit.*

*de tal manera que su sangre vertida no entre en contacto con el suelo: lo haría estéril (...).*<sup>75</sup>

Se hace así necesario encontrar una víctima propiciatoria sobre la que recaiga el peso de expiar el pecado que atormenta a la comunidad.

#### 1.1.6. El chivo expiatorio.

*¡Hace falta sangre!, ¡Sangre humana! Si no este mundo vacío palidecerá y acabará por marchitarse. Debemos coger la sangre fresca de este marino y, con ella, hacer una transfusión al universo moribundo, al cielo moribundo, a los bosques moribundos, a la tierra moribunda.*

Yukio Mishima, *El marino que perdió la gracia del mar*.

El latino expiare, “expiar”, se interpreta etimológicamente como “hacer salir (de sí) al elemento sagrado que la mancha contraída había introducido”.<sup>76</sup> La expiación permite al infractor del tabú reincorporarse al mundo de lo profano sin sufrir mal ni precipitar a los demás en la catástrofe. Purificarse de la mezcla, volver a pertenecer a uno de los mundos.

Las grandes ciudades griegas como Atenas mantenían a sus expensas a una víctima destinada al asesinato colectivo con motivo de las targelias y otras fiestas dionisiacas.<sup>77</sup> Los *pharmakói* eran torturados de forma ritual y finalmente asesinados. Reunían sobre sí signos victimarios que los destinaban a redimir a la comunidad mediante una violencia colectiva. Libran a la ciudad de la miasma, liberándola de su contaminación o la calamidad que se ha volcado sobre ella. La víspera de la batalla de Salamina, según

---

<sup>75</sup> Caillouis, R. *Op. Cit.*, p. 89.

<sup>76</sup> Caillouis, R. *Op. Cit.*, p. 31.

<sup>77</sup> Vernant, Jean-Pierre. *Mito y tragedia en la Antigua Grecia*, Barcelona, Paidós, 2002.

Plutarco, Temístocles hizo sacrificar prisioneros persas.<sup>78</sup> Ya hemos visto cómo la figura del monarca aparece como chivo expiatorio en circunstancias de grave conflictividad.

Las epidemias se han explicado a menudo en función de un crimen sin expiar. La enfermedad, la calamidad, la crisis, apunta a que una violación colectiva de las normas está arrastrando a la comunidad a su perdición. A lo largo de la historia encontramos infinitos procesos victimarios, desde la quema de herejes inquisitorial a la Alemania nacionalsocialista que sucumbe al delirio colectivo de lo irracional de un pogromo a gran escala. El pueblo azteca estaba obligado a hacer la guerra, no para expandir su territorio, sino para procurarse víctimas propiciatorias para sus inagotables rituales sacrificiales. En la religión arcaica siempre hay un elemento sacrificial, algunas veces humano, la mayor parte de origen animal. Su sentido es ofrecer una vía de escape a la angustia colectiva, una purificación:

*La significación que puede extraerse de la palabra “expiar” debe buscarse en esta superación: expiarse, del griego hilaskomai, del hebreo kipper, que implica no tanto el hecho de “experimentar un castigo” como una reconciliación (“mostrarse favorable a alguien, dejar a Dios que se reconcilie con uno mismo”). Es posible en efecto buscar el origen semántico del verbo “reconciliar” en el verbo griego allasö (“hacerse otro”, “cambiarse respecto a alguien”), lo que conduce a ver en el sacrificio cristiano expiatorio no tanto la violencia de la sangre derramada como la ofrenda de un don aceptable y aceptado.<sup>79</sup>*

Girard sostiene que se elige a la víctima en función no de sus pecados o crímenes, sino de los signos victimarios que la señalan como chivo expiatorio adecuado.<sup>80</sup> Volviendo al caso paradigmático del Edipo Rey de Sófocles, apunta a la acumulación de circunstancias que convierten a Edipo en víctima perfecta, responsable ideal de la peste que como estereotipo de persecución, asola Tebas. Edipo presenta una sintomatología completa de rasgos victimarios:

---

<sup>78</sup> Girard, R. *Op. Cit.*, 2002, *Veo a Satán...* p. 114.

<sup>79</sup> Kristeva, Julia. *El cristo muerto de Holbein*, en M. Feber (Ed.), *Fragmentos para la historia del cuerpo humano* (3 volúmenes), Vol. I., Editorial Taurus, Madrid, 1991, p. 253.

<sup>80</sup> Girard, R., *Op. Cit.*, 2002, *El chivo expiatorio...*, p. 35.

*Aparece en primer lugar la invalidez: Edipo cojea. Además, nadie conoce a ese héroe recién llegado a Tebas, extranjero de hecho si no de derecho. Finalmente, es hijo del rey y rey él mismo, heredero legítimo de Layo. Al igual que tantos otros personajes míticos, Edipo se las ingenia para acumular la marginalidad exterior y la marginalidad interior. Al igual que Ulises al final de La Odisea, unas veces es extranjero y mendigo, otras monarca omnipotente.* <sup>81</sup>

La condición de chivo expiatorio arroja una desconcertante ambigüedad. Son individuos ideales para el *phármakos* los muy viejos, muy feos, muy pobres, pero también los muy jóvenes, muy bellos, muy ricos. El chivo expiatorio es siempre un carácter extremo y alejado de la norma.

Se cree que los sacrificios humanos dieron paso con el tiempo a la sustitución de las víctimas por animales. En ese sentido funcionaría el mito del rey Tántalo, que tras sentar a los dioses a su mesa no encuentra ninguna comida mejor que ofrecerles que a su propio hijo Pélope, sacrificado para la ocasión. Pero Zeus repara en el engaño y reconstruye con el marfil de un delfín a la víctima, a la que adoptará como servidor tras reconstruirle el hombro que había devorado la diosa Démeter. Tántalo será castigado por insistir en los sacrificios humanos, prohibidos en adelante por los dioses. El animal será a continuación la víctima preferente de los sacrificios rituales.

El culto religioso exige que los animales destinados al sacrificio sean inmaculados. Deben ser ejemplares puros:

*De este modo, nos encontramos con que los ritos de sacrificio especifican qué clase de animal ha de emplearse, joven o viejo, macho, hembra o neutro, y que estas reglas representan diversos aspectos de la situación que exige el sacrificio. También se dictamina el modo en que el animal ha de sacrificarse. Los dinka cortan el animal longitudinalmente partiendo de los órganos sexuales si es que el sacrificio se destina a deshacer un incesto; por la mitad, en su cuerpo, para celebrar una tregua; en algunas ocasiones lo pisotean hasta causarle la muerte.* <sup>82</sup>

---

<sup>81</sup> Íbidem, p. 37.

<sup>82</sup> Douglas, M. *Op. Cit.*, 1973, p. 156.



La víctima sacrificial acumula sobre sí la impureza, como una batería que se hubiera cargado del mal, pero a partir del sacrificio ritual puede reintegrarse en el orden y devolver la paz a la comunidad asolada: “La víctima inmolada en los sacrificios expiatorios se encuentra cargada de impureza, ya que sobre ella se han concentrado los pecados que se trata de expiar. A pesar de ello, una vez inmolada, se emplea su carne y su sangre para usos píos”.<sup>83</sup>

En la tradición cristiana, dos grandes actos trágicos representan la epopeya humana: el pecado del primer hombre (la transgresión de la norma) y la redención de Cristo a través de su muerte (expiación). El pecado del primer hombre tuvo un carácter infeccioso: se extendió a todo el género humano, maldito por siempre por ese acto único de transgresión. Pero la posibilidad de expiar el pecado y obtener el perdón está siempre abierta en el Cristianismo, a través de rituales como el bautismo, la comunión o la confesión.

Aparece perfectamente expuesta en la mitología cristiana lo que Girard denomina la “colaboración mimética de la víctima”,<sup>84</sup> en la que pone el ejemplo de las brujas que eligen la hoguera, concienciadas de su propia vileza. Cristo redime a la humanidad de todos sus pecados mediante su sacrificio en la cruz. Acepta su martirio y colabora con los verdugos. También encontramos en otras culturas la idea de un chivo expiatorio que se presenta como víctima voluntaria, que oficia esa colaboración mimética:

*Al igual que del carnero de Abraham en su zarza y de Cristo, del pangolín se habla como si fuera una víctima voluntaria. No se captura, sino que más bien entra solo en la aldea. Es una víctima principesca: la aldea considera a su cadáver como si fuera un jefe vivo y exige para él el comportamiento de respeto que se tiene para con un jefe so pena de futura desgracia.*<sup>85</sup>

En la india, los intocables o *Dalit* son víctimas propiciatorias ideales, y a menudo son objeto de violencia, linchamientos y violaciones. Como es habitual, hasta hace poco han aceptado su destino sin mostrar indicio alguno de rebelión.

---

<sup>83</sup> Durkheim, É. *Op. Cit.*, p. 382.

<sup>84</sup> Girard, R. *Op. Cit.*, 2002, *El chivo expiatorio...*, p. 88.

<sup>85</sup> Douglas, M. *Op. Cit.*, 1973, p. 225.



Bob Flanagan y Sheree Rose, *Los Ángeles*, 1988.

Como señala Bataille, hay un componente festivo, de espectáculo, en la acción del sacrificio. Y también el arte, de una forma u otra, incorpora la naturaleza del sacrificado a su propia esencia. En las narrativas contemporáneas, hay artistas que parecen abrazar la causa de la propia autoinmolación. Baudelaire, Rimbaud, Nan Goldin, Wojnarowicz, Bob Flanagan, Orlan... Son algunos de los artistas que se ofrecen a sí mismos como víctimas sacrificiales, que buscan abiertamente el trauma o el martirio como una forma de conocimiento.

También las propias obras pueden encarnar los signos victimarios del chivo expiatorio de manera mimética. Hay en el cuerpo de un buey sacrificado de Rembrandt un paralelismo claro con la situación social. De hecho, el sacrificio ritual, como tal, ha sido el motivo mismo de ciertas prácticas artísticas como las llevadas a cabo por Hermann Nitsch en el *Teatro de las orgías y los misterios* (1962-1998). Junto con un uso sin precedentes del animal en el mundo del arte, representa un contingente tan importante de obras que las trataremos separadamente.



Hermann Nitsch, *Teatro de las orgías y los misterios*, 1962-1998.

#### 1.1.7. La contaminación en el arte.

El discurso de la pureza siempre ha estado presente en el arte como ideal superior al que hay que aspirar. En términos de estética, se habla de la “pureza de línea”, la pureza de un color o de un estilo. Se dice que una época en la producción de un artista es pura porque se preserva de influencias de signo diferente al de su propio estilo. El término tiene una connotación positiva, mientras que su contrario evoca y justifica rechazo y desconfianza. Se aspira a la pureza artística como una característica de lo inmaculado, sin mancha, inalterado, sin mezcla:

*En todas las artes plásticas, la pureza de una línea es la nitidez de su diseño, su elegancia y su carácter de trazado simple y de un solo trazo. En pintura, el término “puro” aplicado a un color tiene varios significados. Se llama color puro:*

1) a un color del espectro solar que corresponde a una longitud de onda determinada; 2) a un color, en el sentido de pigmento coloreado, muy cercano a un color del espectro solar sin estar mezclado con otros tonos; 3) a un color que no se puede obtener por la mezcla de pigmentos (también se dice “color primario”); 4) a un color tal como sale del tubo, sin mezclar con otros pigmentos.<sup>86</sup>

La forma pura se mantiene fiel a sí misma. Si es pintura, se ciñe a las prerrogativas del estilo que sustenta, no toma préstamo alguno, evita lo bastardo y lo híbrido. Se considera una catedral de estilo “gótico puro” cuando no presenta ninguna corrupción ajena en su concepción. El cíclico retorno a las formas clásicas ha permanecido como reserva de pureza que se podía esgrimir ante los excesos del arte. Al desbordante concierto barroco le sucedió la depuración neoclásica, al arte de vanguardia europeo se opuso el ideario estético ario, una narrativa grandilocuente que extrapolaba lo clásico como síntoma de lo racialmente puro, incontaminado.

La indignación ante la *Olympia* (1863) de Manet era de orden moral, pero también participaba de la reprobación que suele provocar el arte cuando mezcla lo alto y lo bajo, lo comúnmente aceptado como artístico, con algo que manifiestamente no lo es en absoluto. En la época, un cuadro exhibido en un escaparate como una vulgar mercancía, la prostituta que se muestra ostentosamente sin la coartada del Gran Arte. El escándalo que suscitan tales obras suele adoptar la forma del grito elemental: *Esto no es arte*. El urinario de Duchamp representaba una irrupción de lo bajo radical en el espacio telúrico y sagrado del arte, dando lugar a la canonización de lo abyecto en la gran historia del arte.

En 1918, Ozenfant y Le Corbusier proponen una alternativa a *la confusión dentro de la confusión*<sup>87</sup> extendida dentro del cubismo, publicando un manifiesto, *Après le cubisme*, en el que caracterizan el movimiento pictórico del *Purismo*. En él establecen la necesidad de retroceder *hacia los únicos elementos del arte*: “la forma pura, el color puro, de los cuales hay que buscar las leyes. El arte debe, por ello, generalizar, es decir,

---

<sup>86</sup> AAVV. *Diccionario Akal de estética*, Barcelona, Akal, 1998, p. 925.

<sup>87</sup> *Ibidem*.

pintar lo que la forma tiene de invariable, lo que es permanente para alcanzar la belleza de nuestra época".<sup>88</sup>

La búsqueda de la forma pura les hace huir del color, al que consideran accesorio, adorno superfluo, y buscar la objetividad en el rigor de la geometría. Sin ir más lejos, el Neoplasticismo fue un intento de buscar la forma objetiva y absoluta, desvinculada de la tiranía de lo real.

En especial, durante el Expresionismo abstracto se llevó a cabo la mayor experimentación en torno a la pureza del arte como entidad autónoma de la propia realidad. Las pinturas de Pollock, Hofmann, Newman y Rothko trataban de desembarazarse de todo adorno u ornamento o referencia figurativa y llegar a la pura abstracción vacía de contexto, figuración o significado. El propio soporte y su relación se convierten en el objeto de la obra.

El crítico Clement Greenberg fue uno de los mayores ideólogos en este sentido, al no considerar la abstracción como un "simple" estilo artístico, sino como un medio en sí mismo. En los años 40 promovió el trabajo de artistas como Jackson Pollock porque su arte, configurado como constelaciones de pura pintura, le parecía a Greenberg lo más cercano a la abstracción posible. Según su ideario estético, una pintura que mostrara signos de contenido narrativo o forma figurativa estaba contaminada fatalmente de una naturaleza ajena a la pintura: la forma literaria. La impureza en que incurría consistía en combinar estructura literaria y pintura por la vía de tratar de sobornar al ojo con la ficción de una escena, o la creación de una tridimensionalidad engañosa para distraer la percepción. Un trabajo completamente abstracto se mantenía porque no aspiraba a mostrarse más que como lo que era: pintura. Tras esta aspiración a la depuración de toda narración o accesorio latía el ideal platónico de las Ideas que permanecían como entidades absolutas en un mundo ultraterreno, y de esta noción surge la intuición de que la obra de arte es autotélica, es decir, con finalidad en sí misma. "Que el arte visual se confine exclusivamente en la experiencia visual y no contenga referencias a nada procedente de otro orden de experiencias, es un principio cuya única justificación se encuentra en el método científico".<sup>89</sup>

---

<sup>88</sup> *Ibidem.*

<sup>89</sup> Greenberg, Clement. *La pintura moderna y otros ensayos*, Madrid, Siruela, 2006, p.118.

Los ataques que en 1960 dirigió el crítico Michael Fried al Minimalismo<sup>90</sup> se basaban en la esencial impureza del medio. Para Fried, artistas como Donald Judd o Dan Flavin eran *literarios* porque habían confundido el arte con la *objetualidad*, recurriendo al efecto teatral en su trabajo. Al exagerar la materialidad, la *objetualidad* de las piezas, se insistía en una relación interactiva con el espectador antes que en la propia obra, y en ese sentido el arte dejaba de serlo. De alguna forma, cuando no existía diferencia entre el arte y el objeto, éste no era puro.

En la discusión sobre la pureza del medio, Harold Rosenberg se mostraba más comprometido con la *Action Painting*, en la cual la gran carga emocional del artista producía la imagen abstracta. Pero Greenberg acusaba a Rosenberg de ignorar la importancia de la forma en la pintura abstracta y su completa falta de materia, comprometiendo la pureza de la abstracción.

Sin embargo, los artistas recurrían una y otra vez a medios mixtos, como Robert Rauschenberg, que utilizaba objetos cotidianos o desechos para configurar una obra que podría considerarse la antítesis de la pureza. Si bien otros, como de Kooning, se mantenían fieles al dogma pictórico, trabajos como *Woman* (1950-1952) no serían considerados netamente puros por contener referencias figurativas.

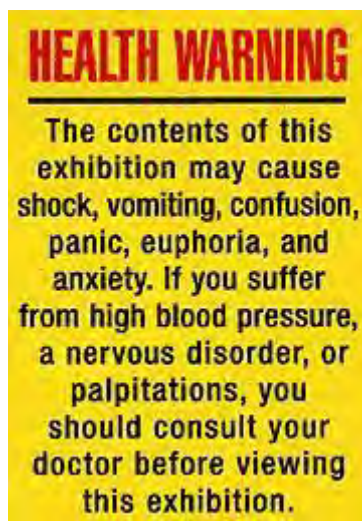
La creencia sostenida en el poder corruptor del arte es otra constante a lo largo de la historia. No resulta sorprendente que la fama de Rousseau se estableciese cuando la Academia Francesa, en 1750, plantease en un concurso la siguiente cuestión: “¿Contribuyen las artes y las ciencias a corromper al individuo?”. El ganador del certamen, en el que participaron intelectuales de toda Francia, fue Rousseau, que respondió categórica y afirmativamente. Las artes y las ciencias serían sintomáticas de la decadencia de la cultura que las crea, al surgir de la disolución del estado natural del hombre en la Naturaleza.

Cuando el 2 de Octubre de 1999 se abrió al público neoyorquino la muestra *Sensation*, el Museo colocó letreros brillantes en letras rojas sobre fondo amarillo que advertían a los visitantes de que *La exhibición incluye obras de arte que algunos espectadores pueden considerar objetables*. Carteles algo más grandes rezaban:

---

<sup>90</sup> Fried, Michael. *Arte y objetualidad: ensayos y reseñas*, Madrid, A. Machado Libros, 2004.

*AVISO PARA LA SALUD: El contenido de esta exposición puede causar shock, vómito, confusión, pánico, euforia y ansiedad. Si usted sufre de alta presión sanguínea, un desorden nervioso o palpitaciones, debería consultar al doctor antes de ver la muestra.*<sup>91</sup>



Carteles de aviso en la exposición *Sensation*

Aunque la mayoría de las obras allí expuestas no podrían asustar a nadie, cuando menos a un adolescente, se prohibió la entrada a los menores de 16 años que no estuviesen acompañados por sus padres o sus representantes. La insistencia en la capacidad corruptora del arte es una constante en los intentos de censura o represión que tuvieron lugar a finales de siglo pasado, donde una y otra vez se colocaba a los menores de edad en una posición de indefensión y vulnerabilidad en relación a los desmanes del arte.

En las artes, el término contaminación proviene del latín *contaminatio*, y tiene un componente literario:

*La contaminación es aquel procedimiento mediante el cual un escritor plagia obras anteriores al amalgamar conjuntamente las intrigas de dos o más obras diferentes. La contaminatio latina designaba sobre todo el procedimiento de un dramaturgo romano que fundía dos obras griegas. (...) La contaminación, como*

---

<sup>91</sup> Kimmelman, Michael. "Cutting through cynicism in art furor", Nueva York, *The New York Times*, 24 de Septiembre de 1999, p. 25.



*toda imitación o adaptación, plantea en primer término un problema de deontología, puesto que corre el riesgo de convertirse en un plagio. Sin embargo, comporta asimismo todo el problema estético que hace referencia a la unidad de la obra, a la conveniencia recíproca entre elementos de orígenes diversos, y a su aptitud para entrar en una misma forma sintética. Una contaminación estéticamente lograda da lugar a una obra donde todos los elementos heterogéneos se entrelazan con suficiente habilidad para que el conjunto sea realmente unitario; los fragmentos tomados de aquí y de allá dan la impresión, bajo esta nueva forma, de necesitarse mutuamente. Una contaminación fallida o defectuosa produce una obra inorgánica, apreciándose con excesiva evidencia que está construida a partir de retazos y fragmentos diferentes.*<sup>92</sup>

Cuando reparamos en la intensa energía con la que se intenta reprimir ciertas manifestaciones artísticas, encontramos el mismo vocabulario que hemos estudiado en relación al tabú y el riesgo de su contaminación. El arte sujeto a referencias biológicas, que enferma o degenera ha sido una metáfora constante en los últimos dos siglos. Desde los *Les Casseurs de pierres* (*Los Picapedreros*, 1849-1850) de Courbert, la *Madame Bovary* (1856) de Flaubert y *Las Flores del Mal* (1857) de Baudelaire a la *Olympia* (1863) de Manet, las *Mademoiselles d'Avignon* (1907) de Picasso, *La Consagración de la Primavera* (1913) de Stravinsky, el *Ulises* (1922) de Joyce o los *ready-made* de Duchamp, pasando por todo el arte de vanguardia de mediados del siglo XX que fue tachado por el nacionalsocialismo alemán como *degenerado*. El proceso de degeneración alude a la pérdida de capacidades funcionales, a la conversión en algo inferior, diferente a la esencia primera. El arte degenerado, como el cuerpo degenerado, es un cuerpo enfermo, corrupto o atacado por la enfermedad. En definitiva, *contaminado*.

---

<sup>92</sup> AAVV. *Diccionario Akal de estética*, Op. Cit., p. 344.





Gustave Courbet, *Les Casseurs de pierres*, 1849-1850.

En la exposición *Arte Degenerado* de 1937 organizada por el partido nazi, Hitler se expresaba en términos eugenésicos sobre el nuevo culto a la suciedad, comparando las producciones que resultaron ser más significativas de su época con excrementos y material putrefacto.<sup>93</sup>

La insistencia en evocar un sórdido fantasma del terror a la miasma que comparte la misma retórica tremendista que el discurso sobre la impureza religiosa, nos lleva a considerar la definición de Douglas en torno a la contaminación aplicada al arte. Douglas hace una clasificación de los tipos de contaminación social que hay que temer y evitar:

*Cuatro clases de contaminación social parecen ser dignas de destacarse. La primera es el peligro que amenaza las fronteras externas; la segunda, el peligro que procede de la transgresión de las líneas internas del sistema; la tercera, el peligro que aparece en los márgenes de las líneas. La cuarta es el peligro que parte de la contradicción interna, cuando algunos postulados básicos se hallan negados por otros postulados básicos, de modo que, en ciertos puntos, el sistema parece contradecirse a sí mismo.*<sup>94</sup>

Si asimilamos los peligros de la contaminación a la institución arte, encontramos un cuadro sintomático de la ansiedad que generan ciertas obras de difícil clasificación en los esquemas artísticos. Quizá esta ansiedad subsista detrás de los intentos de

---

<sup>93</sup> VVAA. *Modernism: an anthology of sources and documents*, Edinburgh University Press, Edimburgo, 1998, p. 127.

<sup>94</sup> Douglas, M. *Op. Cit.*, 1973, p. 166.

prohibición o censura que han amenazado al arte a medida que se iba independizando del criterio catalogador de la Academia.

#### **1.1.7.1. Peligro que amenaza las fronteras externas.**

El arte ya no es impermeable, no está “blindado” por una teoría que lo sustente. Ya no hay una Academia que pueda asegurar con exactitud qué es arte y qué no lo es. Sus fronteras externas son amenazadas desde fuera. Por ejemplo, la fotografía al principio no se considera un arte y buscaba parecerse específicamente a la pintura en estilos como el Pictorialismo. Después pasó a considerarse como documento testimonial, pero la categoría de arte parecía quedarle muy lejana. Durante algún tiempo, ha permanecido como una disciplina espuria, hasta que ha cambiado el paradigma y se ha obrado en una nueva consideración del género fotográfico, que es ahora hegemónico.



Gerhard Richter, *Onkel Rudi (Tío Rudi)*, 1965.

#### 1.1.7.2. Peligro de transgredir las líneas internas.

El arte ha dejado de estar compartimentado en géneros rígidos como arquitectura, escultura y pintura. Es algo más libre y más elástico y por tanto más abierto a contaminaciones. El Renacimiento representó la independencia del arte con respecto a la artesanía, en un discurso que tenía como epicentro el prejuicio clásico, fuertemente arraigado, contra el trabajo manual. En el pasado, era habitual que grandes artistas como Leonardo da Vinci se molestaran en defender la supremacía de un arte con respecto a otro. Su defensa de la pintura sobre la escultura se cifra, básicamente, en el mayor esfuerzo físico y suciedad que genera la segunda. Pero desde la modernidad, las fronteras entre los géneros se han vuelto cada vez más difusas. Además, muchos artistas se han desentendido de la elaboración manual de sus propias obras, centrándose en el trabajo conceptual y dejando a otros su elaboración. Esta tendencia sería otro de los focos de continuas críticas que asaltarán el arte para desprestigiarlo desde los años setenta.



Damien Hirst, *Hymn*, 1996.

### 1.1.7.3. Peligro que aparece en los márgenes.

Las líneas internas se diluyen al colapsar bajo la abigarrada etiqueta de técnica mixta. Los esfuerzos del cubismo de incorporar la realidad tangible a la ficción del arte, o los hallazgos del *art povera*, son algunos de los preliminares de lo que sería una eclosión de técnicas y propuestas a las que asistimos hoy. Hay obras que no podemos clasificar con certeza dentro de una disciplina u otra. Los géneros tradicionales se han absorbido unos a otros. El arte ha ido desplazándose hasta los propios márgenes del discurso, y lo que en modo alguno podría ser considerado como artístico, ocupa un lugar de pleno derecho en el museo de nuestros días. No es ya la problemática sobre la famosa Caja Brillo a la que apunta Arthur Danto, sino que objetos de desecho, desperdicios e inmundicias, rituales, tabúes, actos abyectos, han ocupado el lugar central del discurso. Los propios géneros se hibridan entre sí. Tal es el caso de los audiovisuales, del empleo de las nuevas tecnologías en el arte, de la eclosión del lenguaje publicitario que invade y parasita las obras y hasta las estrategias de marketing de los artistas.



Cindy Sherman, *Untitled # 315*, 1995.

#### 1.1.7.4. Contradicción interna y confusión epistemológica.

El arte contemporáneo cumple todos los rasgos de la impureza. El arte es un híbrido. Epistemológicamente, es difícil precisar con exactitud qué es el arte, y la tradicional crítica artística se reconoce impotente para emitir juicio alguno sin la asistencia de disciplinas como la filosofía del arte o la ley de la oferta y la demanda del mercado. Incluso el argumento de autoridad ha venido a rescatarse para tratar de fijar la cada vez más huidiza y evasiva naturaleza de lo que es el arte. Se ha hablado del fin del arte porque asistimos en nuestra época a un cambio de paradigma sin precedentes. Los límites entre el arte y la vida dejaron de estar claros a partir de los años sesenta, y desde entonces la confusión epistemológica no ha dejado de crecer.



Yves Klein, *Saut dans le vide* (Salto al vacío), 1965.

## 1.2. LA TRANSGRESIÓN.

La palabra transgresión aparece a menudo enunciada en una relación dialéctica con su teórico inverso: el límite. Tradicionalmente, el acto de transgredir es siempre un crimen execrable. La noción de pecado está unida a ella. La reacción de indignación que se experimenta ante un crimen atroz podría relacionarse con el estado de repulsa absoluta que provoca el pecado. Pero un solo crimen, por más abominable que sea, no amenaza el orden del mundo. El pecado, en cambio, descompensa el equilibrio de fuerzas con Dios, y puede suponer una afrenta irreparable o irreversible. La transgresión de Eva en el *Génesis* sume a la humanidad en un estado culpable que nunca se extingue, por más que se expíe en la sangrienta crucifixión de una víctima propiciatoria. La enfermedad, el trabajo, el parto con dolor, la muerte, son el castigo desencadenado por esa acción irresponsable, más terrible que cualquier crimen. Y es que el pecado supone un desafío, un golpe a la voluntad suprema de Dios. En el Antiguo Testamento, la noción de pecado puede ser ajena a lo moral, tal y como hoy se nos aparece. Se relaciona más bien con imprudencias, con contactos azarosos, hasta involuntarios, con algún objeto cargado de poder. El Arca de la Alianza es un objeto fetiche colmado de energía sagrada. Tocarla representa una profanación, aunque sea de forma accidental. Quedan mancillados tanto el infractor como el altar, y esta contaminación, como hemos visto, puede extenderse a toda la comunidad. Esta vulneración del tabú representa un estado negativo, que es castigado inexorablemente. Es el reverso inevitable del interdicto, implica la superación de éste y fundamentará a largo plazo la idea de progreso. En esta dialéctica, la transgresión desdibuja la frontera de lo permitido o la traspasa abiertamente.



### 1.2.1. Etimología y definición.

Inicialmente, en su sentido etimológico, la palabra *transgredir*, del latín *transgredior-transgressus-transgressio*, fue un término relativamente inofensivo, que sólo implicaba el paso de un lugar a otro, el vencimiento de un obstáculo. Para el mundo grecorromano, transgredir no tenía un sentido de vulneración de un principio moral. Antes bien, su significado era exclusivamente relativo al desplazamiento físico. En su aspecto más básico, la acción de trasgredir equivalía a saltar, traspasar o vulnerar un punto en el espacio.

Anthony Julius, que ha dedicado un importante volumen al estudio de la transgresión en el arte, se refiere al sentido de profanación religiosa derivado del origen del término, que conserva algo de este alcance en su versión moderna. En un principio, la transgresión tiene un sentido religioso. Sin embargo, esta acepción teológica pronto se seculariza y alcanza a nominar cualquier quebranto de la norma, sea ésta civil, moral, ética o cultural. El estudio de Julius, que es jurista, incide en los orígenes de *la celebración positiva a la violación de la ley*, resaltando el traspaso de las connotaciones negativas que tiene en principio la transgresión:

*(...) El verbo inglés “Transgredir” adquiere en el s XVI (aunque después la pierde) una acepción transitiva: el transgresor transgrede a una persona cuando la ofende en algo muy serio. En este caso, la transgresión se aleja de la violación de reglas y se convierte más bien en una suerte de agresión, aunque no necesariamente física: puede ser un insulto, tal vez, o una provocación. (...) En ese sentido, subvertir una jerarquía, poniendo lo subordinado por encima de lo elevado, o mezclar conceptos o sustancias distintos, alterando demarcaciones autorizadas tácita o institucionalmente, podría ser un acto transgresor. Tras la transgresión, lo ordenado puede desordenarse o reordenarse, o bien puede revertir a su estado original.<sup>95</sup>*

Foucault vincula muy específicamente el pensamiento del límite y la transgresión con el espacio discursivo del lenguaje. A su vez, recoge la idea expuesta por Bataille en torno a la muerte de Dios dentro del marco de la ética (o más bien deberíamos decir,

---

<sup>95</sup> Julius, Anthony. *Transgresiones. El arte como provocación*, Barcelona, Destino, 2002, p. 18.

antiética) de Sade. Al concebir la sexualidad como un lenguaje de formas prohibidas, el ser hablante se coloca en el centro del discurso, y cada palabra y cada acto lo remite a un recordatorio de su propia muerte.

*Y si hubiera que dar, por oposición a la sexualidad, un sentido preciso al erotismo, sería sin duda éste: una experiencia de la sexualidad que liga por sí misma la superación del límite con la muerte de Dios (...), y de ese discurso sobre Dios que Occidente ha mantenido durante largo tiempo- sin darse cuenta claramente que “no podemos añadir al lenguaje impunemente una palabra que supera todas las palabras” y que estamos colocados por ella en el límite de todo lenguaje posible-, una experiencia singular se dibuja: la de la transgresión.<sup>96</sup>*

Cabría definir la transgresión, pues, como un movimiento dialéctico que conlleva de forma inevitable la existencia de algún tipo de demarcación. Si no hay una barrera que cruzar, tampoco hay transgresión. Durante buena parte de nuestra historia, la transgresión fue un crimen aborrecible y horrendo, contra Dios antes que contra la humanidad. Pero en algún momento, el acto de transgredir comenzó a tener una connotación positiva, especialmente en el ámbito científico y cultural. A un nivel psicológico, Occidente ha encontrado una justificación ideológica para la transgresión al ligarla a un concepto de fundamental trascendencia para explicarse a sí mismo: la idea de progreso. La cultura occidental no puede explicarse ni entenderse sin recurrir a la noción de avance. Desde campos tan distantes como la política o la biología, la noción de evolución está firmemente arraigada. El discurso central, culminado por la aparición del laicismo y los Derechos del Hombre, no puede concebirse sin el concurso de una serie de mitologías que, adecuadamente escalonadas y organizadas de forma lineal, convergen para entregarnos, en cada época, una versión mejorada y más perfecta de la propia idea de Occidente sobre sí mismo. Esta concepción lineal de la historia es sin duda una falacia. La historia no avanza nunca en línea recta ni de forma monolítica y al unísono. La supuesta homogeneidad de nuestra historia no es más que una simplificación académica. Pero la tendencia es concebirla como un movimiento siempre hacia delante, en una progresión de hallazgos que culminarán algún día en un mundo mejor que está por llegar en un futuro relativamente cercano, de la misma

---

<sup>96</sup> Foucault, Michel. *Entre Filosofía y Literatura. Obras Esenciales*, Vol. I, Madrid, Paidós, 1999, p. 166.



manera que el cristianismo esperaba encontrar la redención en un mundo extracorpóreo. Una consecuencia de esa tendencia reduccionista sería que lo transgresor se identifica con lo que hace avanzar nuestra sociedad, por lo que goza de una especie de prestigio. Lo que avanza, lo que rompe, lo que contradice al sistema, tiene un cariz más positivo en nuestros días que lo que se estanca, no avanza o simplemente no cambia.



Edouard Manet, *Le Déjeuner sur l'herbe*, 1862-1863.

Julius, desde la perspectiva jurídica, designa cuatro significados esenciales para lo transgresor: la negación de las verdades doctrinales; la infracción de las reglas, entre las que se incluye violación de principios, convenciones, creencias o tabúes; la comisión de una ofensa seria; el traspaso, la eliminación o el desorden de límites conceptuales o físicos.<sup>97</sup> En el terreno del arte, la transgresión, o *la estética de lo transgresor*, se ha convertido en una especie de misión sagrada, pero el crédito de lo transgresor también alcanza a otras disciplinas. La ciencia, que ha sido considerada tradicionalmente el baluarte de toda objetividad, no está a salvo de las modas<sup>98</sup> y conserva con reverencia a sus propios mártires, la mayoría de los cuales conocieron un destino mucho más trágico que los artistas transgresores. En 1996 Alan Sokal mandó un artículo a una revista americana de renombre, *Social Text*, parodiando la forma abusiva en que se extrapolaba la terminología de las ciencias exactas a las ciencias sociales. El artículo fue publicado, a pesar de no contener más que disparates, debido a

---

<sup>97</sup> Julius, Anthony. *Op. Cit.*, p.19

<sup>98</sup> Ver Kuhn, Thomas. *La estructura de las revoluciones científicas*, Madrid, FCE España, 2006.

que remedaba convincentemente el discurso intelectual en boga, mayormente al estilo francés de Lacan, Deleuze, y otros militantes y ex militantes del estructuralismo y del postestructuralismo. No es casual que el título del mismo fuera: “*Transgredir las fronteras: hacia una hermenéutica transformativa de la gravedad cuántica*”.<sup>99</sup> Tampoco es casual que Sokal parodiase la retórica del pensamiento francés contemporáneo, por cuanto representa una de las modas intelectuales más influyentes de finales de siglo. Hay que señalar que se trata de un movimiento que está directa o indirectamente en deuda con el *filósofo excrementicio* Georges Bataille, figura seminal en la épica transgresora. Su aportación fue la formulación de un discurso en el que la transgresión ocupa una posición central, relacionando la sexualidad no reproductiva, esto es, el erotismo, con una teoría de la existencia teñida de misticismo. Bataille es un sólido heredero de Sade y de todos aquellos infames que, en palabras de Foucault, habrían hecho de la infamia “una modalidad de la universal fama”.<sup>100</sup>

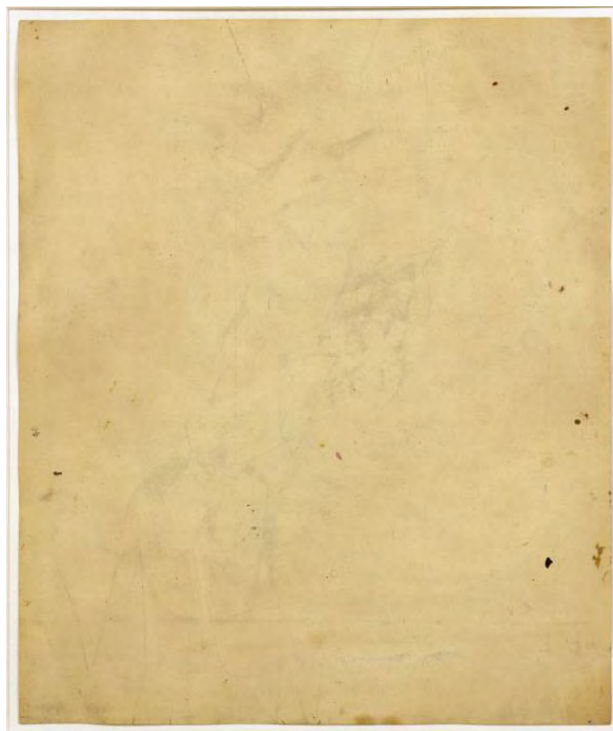
Decimos que una obra es transgresora cuando viola algún precepto estético, social, político o cultural. Podríamos hablar de una progresión de obras transgresoras en la historia del arte, hasta que en el siglo XX se produce el advenimiento de lo transgresor como gesta característica. Forma parte de la ética de la modernidad la irrupción de la causa contra la Academia, la hegemonía del arte que responde a lo canónico con su propia mitología de insumisión. La sucesión de los *ismos* de vanguardia comportan la violación del estilo precedente como justificación ontológica. Su potencial creativo deviene destrucción cuando se configura como posibilidad antitética de la historia y del arte. El antiarte es el fundamento de la transgresión pura, pues pretende derribar la institución desde sus mismos cimientos, cuestionando todas y cada una de sus premisas de partida. La iconoclasia supone la violación última del límite, pues como el hijo que destruye al padre en el mito freudiano, anhela destruir la propia estructura para sobrevivir como transgresión *pura*, incontestable. En un drama de tintes edípicos, asesinar al maestro sería el último y extremo acto de amor del discípulo. Es lo que hace Picasso con la gran tradición de la pintura y lo que hace Jackson Pollock con Picasso en

---

<sup>99</sup> Bricmont, J. y Sokal, A. *Imposturas intelectuales*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1999.

<sup>100</sup> Foucault, Michel. *La vida de los hombres infames*, La Plata, Altamira, 1996, p. 127.

orden de poder existir. En la segunda mitad del pasado siglo, Rauschenberg elegía al representante del expresionismo abstracto que más admiraba, De Kooning, para proceder a borrar uno de sus dibujos, mientras Andy Warhol se preguntaba si Picasso habría oído hablar de la *Factory*.



Robert Rauschenberg, *Erased de Kooning Drawing* (Dibujo borrado de De Kooning), 1953.

No deja de resultar irónica la satisfacción perversa que la quema del almacén de *Leyton* en que se guardaba parte de la colección Saatchi provocó en un extenso sector de la población británica.<sup>101</sup> Ante el espectáculo de la tienda con los amantes de Emin reducida a cenizas y del mismo *Hell* coagulado en una amalgama de plomo, las actitudes de los filisteos y de la vanguardia se tocaban para atribuir al fuego el mismo carácter purificador.

En su obra *El retorno de lo real*, Hal Foster formuló las dos direcciones esenciales que adoptó el arte de los noventa: por una parte el cuerpo y lo abyecto derivado de sus funciones y procesos; y por otro, lo social y lo *site-specific*.<sup>102</sup> Es en la primera de estas tendencias donde la transgresión se presenta a sí misma como vehículo y resumen de unas narrativas que hunden sus orígenes en el comienzo de los tiempos: el cuerpo

---

<sup>101</sup> Jones, Jonathan. "Up in smoke", Londres, *The Guardian*, 27 de mayo de 2004.

<sup>102</sup> Foster, Hal, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal, 2001, passim.

como entidad vulnerable, fragmentada, informe y abyecta. Los códigos de la representación que fueron violentados con ocasión del advenimiento de la modernidad son desplazados a un lugar aún más profundo, invadiendo el terreno de la antropología y la filosofía. El propio Bataille había manejado con soltura conceptos derivados del estudio comparado de los pueblos, como el *potlatch* o los mecanismos psíquicos del tabú del incesto. Es aquí donde la transgresión encuentra su expresión cultural más celebrada, donde presuntamente está destinada a arrojar una luz sobre aquello que ha quedado ensombrecido por la prohibición ancestral.

De hecho, una nutrida fracción de la profesión artística identifica arte con transgresión hasta el punto de no entender lo uno sin lo otro:

*Para mí, el arte tiene que ser perturbador o provocador, si no, carece de interés. Mi obra se concentra en el cuerpo. Y de ahí que empiece con artistas que trabajan con su propio cuerpo como Vito Acconci, el cual decía que el cuerpo es el lugar donde sucede todo.*<sup>103</sup>

En el texto del catálogo de la exposición más representativa del joven arte británico de finales de siglo XX, Norman Rosenthal insistía en que “el arte no trata sólo de tener una visión, sino también de imponer esa visión”.<sup>104</sup> Como prueba evidente, Rosenthal traía a colación la proverbial reticencia con que las obras realmente innovadoras o transgresoras habían sido acogidas, no sólo por parte del público, sino de los propios críticos, coleccionistas y hasta artistas.

---

<sup>103</sup> Abramović, Marina, en Gras Balaguer, Melanie. “En los bordes del miedo”, *Revista Lápis*, Noviembre 1996, Año XV, nº 126, p. 61.

<sup>104</sup> Rosenthal, Norman. *The blood must continue to flow*, en *Sensation Young British artists from the Saatchi Collection*, Londres, Royal Academy of Arts, 1997, p. 9.

### 1.2.2. La transgresión, un mito de origen.

*El hombre pertenece a ambos mundos (el de la prohibición y el de la transgresión), entre los cuales, por más que quiera, está desgarrada su vida.*

*Georges Bataille, El Erotismo.*

La cultura occidental, de raíces grecorromanas y judeocristianas, está sólidamente fundada en torno a transgresiones. Nuestras mitologías, la pagana y la cristiana, se nutren ambas de actos impíos, de desobediencia a los dioses, de acciones contrarias a los preceptos de la ley. La Antigüedad abunda en casos de transgresión que trastocan el orden establecido y que son purgadas al precio de una terrible expiación. Producciones humanas como la cultura o la ciencia no pueden ser entendidas sin las transgresiones, ya que conllevan un *telos*, incorporando a la interpretación un sentido de trasposición del límite que es imprescindible para que se produzca el avance y el progreso. Sin traspasar la frontera de lo familiar, lo mítico, lo sagrado o lo comúnmente aceptado no hay evolución. Sólo a través del acto transgresor se consigue el conocimiento. No todas las culturas entienden la transgresión como algo positivo ni como acto básico del progreso. Por ejemplo, la palabra *Islam* tiene el significado originario de “sumisión”. Posiblemente, debido a las raíces paganas del cristianismo, éste incorporó, aun a un nivel inconsciente, la retórica transgresora y su sentido de perfectibilidad autotélica.

Los héroes griegos enferman de una afección que el pensamiento clásico supo identificar y catalogar a la perfección: la *hybris* (ὑβρις *húbris*). Aquellos dominados por la *hybris* se dejan llevar por la desmesura, el orgullo desproporcionado. En la *Teogonía* de Hesíodo, Urano, el cielo, cubre permanentemente a Gea, la tierra, sin permitir que todas las criaturas que lleva en su seno nazcan y existan de forma autónoma. Gea convence a su hijo Cronos para que castre a su padre, y es a través de esta castración que los seres vivos pueden surgir al fin del vientre de la madre. Pero mientras Urano se aleja y se queda para siempre en las alturas, lanza una terrible maldición sobre sus hijos: “Os llamaréis Titanes, les dijo, haciendo un juego de palabras con el verbo titaíno

(extender, alargar), «porque habéis extendido demasiado alto el brazo, y deberéis expiar el sacrilegio de haber alzado la mano contra vuestro padre»”.<sup>105</sup>

En la mitología y en la tragedia, constituye un tipo particular de locura caracterizada por la arrogancia y el desprecio a las consecuencias. Está estrechamente relacionada con el concepto de *Moirá*, de destino. Zeus baraja en dos tinajas los dones que se otorgan a cada cual, donde lo bueno y lo malo se mezclan aleatoriamente. A cada uno le corresponde una porción de cada cosa, pero a veces se entrega sólo lo malo. La *Moirá* reconoce “una ley de distribución, impersonal, ciega e imparcial, el elemento pasivo de lo sagrado con el que tropieza el elemento activo representado por la voluntad de los héroes o de los dioses”.<sup>106</sup> Incluso los dioses están sujetos a esta ley implacable y son dueños de corregir el destino sólo hasta cierto punto:

*En la Ilíada depende de Zeus el cambiar la suerte de su hijo Sarpedón, cuya última hora ha llegado, pero el peligro de esa transgresión es tan grande que el dios no se atreve a asumir la responsabilidad. Haciendo prevalecer sobre la legalidad cósmica su capricho personal, daría el ejemplo del desorden y de la rebeldía, crearía un precedente funesto que permitiría a cada uno de los dioses, y después a los mortales, satisfacer a su antojo los impulsos y las exigencias de sus instintos.*<sup>107</sup>

De unas gotas de la sangre derramada surgirán las Erinias, “potencias primordiales cuya función esencial consiste en mantener el recuerdo de la afrenta hecha por un pariente a otro pariente, y en hacérselo pagar”.<sup>108</sup> Estas furias vengadoras castigan expresamente cualquier ultraje. Los propios dioses del Olimpo las temen y evitan. Los mortales jamás conmueven su piedad, y sólo pueden cejar en su persecución ante la purificación del infractor. Pueden ser relacionadas con Némesis, que castiga los pecados contra los dioses. Ambas representan el castigo implacable contra todo exceso y todo acto de soberbia.

---

<sup>105</sup> Vernant, Jean-Pierre. *El universo, los dioses, los hombres*, Barcelona, Ed. Anagrama, 2000, p. 24.

<sup>106</sup> Caillouis, Roger. *El hombre y lo sagrado*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984, p. 150.

<sup>107</sup> *Ibidem*.

<sup>108</sup> Vernant, J.P., *Op. Cit.*, p. 24.

El que no se conforma con lo que le toca en el lote padece por tanto de *hybris*, se niega a aceptar lo que le ha sido asignado por el ciego destino y sin humildad ni medida reclama aquello que le falta, tomándolo por la fuerza si fuera necesario. No es consciente de las limitaciones de su condición humana, que por definición se caracteriza por la imperfección, y se rebela contra ella.

*La hybris se ha convertido en el “mal primario”, el pecado cuya paga es la muerte, y que, sin embargo, es tan universal que un himno homérico lo llama la themis o uso establecido de la humanidad, y Arquíloco se lo atribuye hasta a los animales. Los hombres sabían que era peligroso ser feliz.*<sup>109</sup>

De hecho, comúnmente los héroes enferman de *hybris* cuando transgreden la jerarquía lógica del mundo y pretenden ser como los dioses. En una sociedad sin la noción de pecado, la *hybris* supone un acto de impiedad que encuentra su castigo puntualmente. *Némesis* es la encargada de volver a poner las cosas en su lugar. Lo que la diosa de la justicia retributiva castiga preferentemente son los actos de desmesura, el comportamiento arrogante de los que no siguen el ideario de contención y serenidad que imponía la *paideia* helena. Desde la *Teogonía* de Hesíodo hasta el brutal castigo de Penteo por desafiar a Dionisio, el dios Zeus, feroz trasposición del padre humano, castiga sin excepción el deseo de autoafirmación del yo.

Los ejemplos son innumerables. La cultura grecolatina abunda en personajes castigados por su orgullo excesivo. Prometeo, el gran benefactor de la humanidad, engaña primero a Zeus dando las mejores partes del sacrificio a los hombres y entregando a los dioses el peor despojo de la pieza, camuflado bajo una apariencia apetitosa. Luego roba el fuego a Zeus para entregarlo a los mortales. El haber introducido a los humanos en la civilización le costará a Prometeo un castigo eterno: un águila devorará su hígado por el día, y por la noche el órgano se recompondrá para ser devorado de nuevo al llegar la mañana. Agamenón, Casandra, Sísifo, Marsias o Edipo son personajes que por acción u omisión cometen infracciones contra los dioses y reciben su castigo.

---

<sup>109</sup> Dodds, Eric Robertson. *Los griegos y lo irracional*, Madrid, Alianza, 1980, p. 42.

En la tradición judeocristiana, la *hybris* se transmuta en pecado. En sus inicios, la prohibición es de orden religioso. Adán y Eva desobedecen a Dios y pierden el paraíso terrenal, la soberbia de Moisés es castigada con su sustitución por su hermano Aaron; la presunción de construir una torre que llegue a los cielos causa la división de las lenguas en la *Torre de Babel*. La transgresión en el *Génesis* supone la emancipación del ser humano de un estado de felicidad dependiente. Representa la autoconciencia: conciencia de la desnudez, del conocimiento, de la moral, de la civilización. Bien sea en la tradición mítica, donde muchas de las circunstancias que acompañan la existencia humana tienen su origen en un castigo divino, como las distintas edades del hombre en Herodoto, o la separación de los sexos narrada en el banquete platónico; o bien en la psicología judeocristiana, donde el parto con dolor, la división de las lenguas y la propia enfermedad son explicadas como consecuencia de la infracción de las leyes de la deidad, y el castigo supondrá una respuesta a la toma de conciencia humana del propio yo. Cada uno de estos actos punitivos supone una expiación de la falta primordial: la de desafiar a la deidad.

*En la orgía religiosa anterior al cristianismo, la transgresión era relativamente lícita: la exigía la piedad. A la transgresión se le oponía una prohibición, pero su levantamiento seguía siendo posible siempre y cuando se respetasen sus límites. En cambio, en el mundo cristiano, las prohibiciones fueron absolutas. La transgresión habría revelado lo que el cristianismo tenía vedado: que lo sagrado y lo prohibido se confunden, que el acceso a lo sagrado se da en la violencia de una infracción.*<sup>110</sup>

Las dos grandes religiones monoteístas se fundan sobre un mismo acto transgresor: es la desobediencia a Dios la que engendra el *pecado original*. Esta transgresión primera podría entenderse como una trasposición de la *hybris* helena. La maldición de los dioses alcanzaba a aquellos que osaban desobedecer o tomarse demasiadas familiaridades. Condenado está Tántalo por comer alimentos prohibidos. Condenado está Pírrito por tratar de seducir a la diosa Perséfore. Si la *hybris* es un ataque al orden cósmico, el pecado será una transgresión de la voluntad de Dios. La tradición judía transforma en pecado un acto crucial de desobediencia en los tiempos en que los

---

<sup>110</sup> Bataille, Georges. *El erotismo*, Barcelona, Tusquets, 1997, p. 95.



hombres tenían un trato directo y más estrecho con Dios. No sólo incorporaban los autores del *Génesis* elementos clásicos como la idea de un jardín edénico en el que crecía un fruto prohibido, sino que habían recogido, además, detalles de antiguas narraciones como la epopeya sumeria de Gilgamesh, en la cual aparece una serpiente maléfica, o de relatos de los *brahmanes*, en los que el primer hombre cae en desgracia por comer de un árbol sagrado. En el *Jardín de las Hespérides* crece un fruto expresamente prohibido a los mortales, custodiado por la serpiente *Ladón*. La *Epopéya de Gilgamesh*, en una fecha tan remota como el 2000 a. de C., narra cómo Aruru, la diosa del Amor sumeria, crea con arcilla a un noble llamado Enkidu, que padece entre gacelas y otros animales salvajes. Iniciado en los misterios del amor por una sacerdotisa que le envía Gilgamesh, conoce la sabiduría, pero a cambio ha de abandonar el estado de naturaleza y los animales ya no reconocen en él a un igual. Más adelante Gilgamesh ha de buscar la hierba de la inmortalidad en un paraíso de árboles de los que cuelgan joyas y que pertenecía a la diosa de la Sabiduría. Una serpiente le roba la hierba de la inmortalidad que ha conseguido al fin, y se resigna a morir. La Caída del Hombre es también relatada en el mito acadio de Adapa, encontrado en una tableta en *Tel el Amarna*, capital del faraón monoteísta Akenatón. Anu, el rey del Cielo, ofrece a Adapa el pan y el agua de la vida, y cuando éste se niega a aceptarlo cumpliendo una orden de su padre, es enviado a la tierra como simple mortal. Otro mito, de origen persa esta vez, describe cómo Meshia y Meshiane subsisten alimentándose exclusivamente de frutos, pero tentados por el demonio Ahriman que los induce a negar a Dios, pierden su pureza y caen en desgracia. A las serpientes, ya en los mitos cretenses, se les atribuye la posesión de una hierba de la inmortalidad. El Edén como jardín de abundancia y armonía, no sólo aparece en las fábulas de Enkidu, sino también en las leyendas grecolatinas de la Edad de Oro.<sup>111</sup>

La transgresión de la norma, de la ley, aparece como mito de origen, como relato fundador, pero con el tiempo se institucionaliza en una serie de ritos consentidos por la colectividad. Aparece entonces como un síntoma autónomo del sistema, que se manifiesta en un tipo especial de monstruosidad proclive a todas las transgresiones, como los Centauros, monstruos que hibridan la forma de hombre con la del caballo,

---

<sup>111</sup> Graves, Robert y Pathai, Raphael. *Los mitos hebreos. El libro del Génesis*, Buenos Aires, Losada, 1969.

que raptan mujeres y comen carne cruda. Y también en ceremonias reglamentadas por la ley como la *hybristika* en la Grecia clásica, donde se realiza el cambio de vestiduras entre muchachos y muchachas.

Periódicamente, la sociedad ha de purgar sus tensiones a partir de un ritual de transgresiones donde el orden establecido se trastoca. Lo alto se convierte en bajo, lo bueno en malo, lo prohibido se convierte en permitido. Puede ser mediante ritos relacionados con ciertas épocas del año o como parte de rituales de iniciación, o puede estar institucionalizada como en el Carnaval cristiano o sublimarse a sí misma a través del arte, ofreciendo la ficción de una abominación para evitar la transgresión real.

*A la inversa, la impureza procura una fuerza mística, o lo que equivale a lo mismo, la manifiesta, la prueba en el ser que se expone victoriosamente a los peligros del sacrilegio. Cuando Edipo, cargado de las máximas abominaciones del parricidio y del incesto, pisa el territorio de Atenas, se presenta como sagrado y se anuncia como un manantial de bendiciones para el país. Entre los bai-la no hay nada más monstruoso y temido que el incesto, pero el que quiere triunfar en una empresa difícil, lo comete con su hermana: “Eso da una gran fuerza a su talismán”. El thonga que quiere cazar un hipopótamo, se une sexualmente con su hija. En seguida se convierte en un “matador”, pero tiene entonces el poder de realizar “grandes cosas sobre el río”. En una tribu de los alrededores del lago Nyassa, el incesto con la madre o con la hermana hace invulnerable contra las balas a quien se atreve a cometerlo. Por la infracción de la más santa de las leyes, el hombre ha adquirido el peligroso concurso de fuerzas sobrenaturales, lo mismo que para hacerse brujo hay que firmar un pacto con el diablo. Mediante el incesto, el audaz se ha transformado precisamente en brujo, pero por un tiempo limitado, para conseguir el éxito en cierta empresa. Debe desafiar ritualmente los peligros del sacrilegio para ponerse fuera del alcance de los riesgos profanos.<sup>112</sup>*

---

<sup>112</sup> Caillouis, R., *Op. Cit.*, p. 46.



James Ensor, *La mort et les masques* (*La muerte y las máscaras*), 1897.

Volviendo al cuerpo fetiche del rey, Bataille sostiene que hasta que los huesos del rey muerto no alcanzan el rango de esqueleto incorruptible no descansa la sociedad por fin y vuelve a la normalidad por completo. “Mientras el cuerpo del rey era presa de una agresiva descomposición, la sociedad entera estaba en poder de la violencia”.<sup>113</sup> En el momento en que hay que restablecer el orden e imponer la norma de nuevo al universo, se destrona al rey temporal, se le exilia, se le sacrifica, y se le convierte en chivo expiatorio.



*Dionisos triunfante sobre una pantera*, mosaico del S.II a. de C.

### 1.2.3. El dios de la transgresión Dionisos.

El pensamiento clásico creó un dios específico para la transgresión: Dionisos (en griego antiguo Διώνυσος *Diônysos* o Διόνυσος *Dionysos*), patrón de la agricultura y del teatro, descubridor y difundidor de la viticultura. Por ello es además el dios del éxtasis y de la

---

<sup>113</sup> Bataille, G. *Op. Cit.*, p. 49.

locura ritual, el *extranjero*. También era conocido como Baco (del griego, Βακχος *Bakkhos*), nombre con el que pasará al panteón romano, sustituyendo al dios itálico Líber Pater. Hijo de una mortal y del padre de los dioses, su naturaleza errará continuamente entre lo divino y lo profano. Su nacimiento ya resulta excéntrico y contra natura. Su madre, Sémele, exhorta a su amante Zeus a que se le muestre en toda su majestad. Tanto insiste que Zeus, al revelarse bajo su forma de dios, la fulmina estando embarazada de pocos meses. Pero su padre extraerá al feto, y abriéndose una herida en el muslo, lo alojará allí para que termine su formación. Debido a lo inusual de su nacimiento, del que existen varias versiones, Dionisos es también conocido como el *nacido dos veces*. De hecho, el renacimiento era objeto principal de los cultos místicos, por cuanto su figura está unida a la idea de muerte y resurrección. Tenía paralelismos con otros dioses de Asia Menor y Oriente que nacían y renacían, dioses como Adonis, Atis u Osiris.

En otra versión del mito:

*Se decía que Dionisos había sido el hijo bastardo de un rey cretense llamado Júpiter. Al marcharse al extranjero, Júpiter cedió trono y cetro al joven Dionisos, pero sabiendo que su mujer Juno acariciaba un celoso resentimiento hacia el niño, confió a Dionisos al cuidado de guardianes con cuya fidelidad creyó podía contar. Sin embargo, Juno compró a los guardas, y entreteniéndolo a la criatura con un sonajero y un espejo diestramente labrado, le atrajo a una emboscada, donde sus satélites, los Titanes, se abalanzaron sobre él, le descuartizaron, hirvieron su cuerpo con varias yerbas y se lo comieron. Pero su hermana Minerva, que había tomado parte en el hecho, guardó el corazón de Dionisos y se lo entregó a Júpiter cuando volvió, revelándole la historia completa del crimen. En su furor, Júpiter condenó a los Titanes a morir torturados y para aliviar su pena por la pérdida del hijo, hizo una imagen de él, en la que encerró el corazón del niño, y después construyó un templo en su honor.<sup>114</sup>*

Esta versión del mito contiene la explicación del origen del mal de la humanidad. Para la poesía órfica, la raza humana surge del humo de los restos de los *Titanes*, que se hace heredera de sus defectos y vicios, “moderadas por una diminuta porción de

---

<sup>114</sup> Frazer, James. *La rama dorada. Magia y religión*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1981. p. 328.

materia anímica divina, que es la sustancia del dios *Dionisos*, que sigue obrando en los hombres como un yo oculto”.<sup>115</sup>

A pesar de la ambivalencia del mito, o tal vez por esa causa, *Dionisos* es perseguido sin descanso. En otras transcripciones, la celosa esposa de *Zeus*, *Hera*, no dejará de acosarlo y atormentarlo durante toda su infancia y juventud. *Zeus* lo protegerá siempre, pidiendo ayuda a los demás dioses para ocultarlo, transformándolo en animal, y finalmente enviándolo a Asia, donde estará sin rumbo hasta perder la razón. “A un tiempo vagabundo y sedentario, representa de entre los dioses griegos, de acuerdo con la fórmula de Louis Gernet, la figura del Otro, de lo que es diferente, desorientador, desconcertante y anónimo”.<sup>116</sup>

Su abuela *Rea* lo sanará de la locura, y finalmente, descubriendo las virtudes de la planta de la vid, introducirá y extenderá el uso del vino entre los pueblos. Su culto arraigó al extremo de ser el más popular de los dioses, aunque *Homero* no le había prestado atención apenas. En Roma se le consideraba protector de la fertilidad de los campos y del ganado, y se le adoraba bajo el signo de un falo. Se le asociaba al pino, a la yedra y a la higuera, y también se le llamaba *El rey Fructífero*, *El de la fruta verde*, *El Fructificador*.<sup>117</sup> Solía representarse, sin embargo, bajo la apariencia de un chivo o unido a la imagen de un toro, en cuya forma fue descuartizado por los Titanes. Sus seguidores de Tracia solían adornar su cabeza con cuernos. Se decía asimismo que había ideado la forma de uncir el ganado al arado, liberando a los hombres de esta tarea. Especial importancia reviste el tema de la resurrección de *Dionisos*, narrado de muchas y variadas maneras, y que se ligaba a los signos de la reaparición de la primavera. El culto a Baco se extendió a través de sus fiestas, las Bacanales, hasta que el Senado romano las prohibió en el 186 a. de C. La Iglesia haría algo similar al remplazarlas por el Carnaval.

El rito primitivo era exclusivamente de mujeres para mujeres y procedía del culto original al dios *Pan*. Las sacerdotisas organizadoras de la ceremonia se llamaban a sí mismas Bacantes o Ménades y el nombre ha quedado asociado a las orgías romanas. La celebración estaba vinculada al vino, al baile, a la orgía ritual, y durante sus

---

<sup>115</sup> Dodds, E.R. *Op. Cit.*, pp. 151-152,

<sup>116</sup> Vernant, J. *Op. Cit.*, p. 154.

<sup>117</sup> Frazer, J. *Op. Cit.*, p. 326.

ceremonias se cantaba el ditirambo, una forma de himno “esencialmente distinto de todo otro canto coral”.<sup>118</sup>

Dionisos se hacía acompañar de un séquito - el *thyaso*- compuesto por seres como sátiros, ninfas y silenos, además de las Ménades o Bacantes, las danzantes que, embrujadas por la locura ritual, sucumbían al frenesí incontrolado. Ceder a Dionisos puede ser algo peligroso. Las mujeres:

*abandonan a sus hijos, interrumpen de repente sus tareas caseras, dejan a sus maridos y se van a las montañas, a las tierras sin cultivar, a los bosques. Allí se pasean con unas indumentarias impropias de damas tan dignas, y se entregan a toda clase de locuras, que los campesinos contemplan con sentimientos contradictorios, a un tiempo estupefactos, admirados y escandalizados.*<sup>119</sup>



Pablo Picasso, *La joie de vivre (La alegría de vivir)*, 1946.

En otoño tenía lugar el banquete ritual de Dionisos, llamado la Ambrosía. Robert Graves asegura que cuando las Ménades recorrían la campiña helena despedazando animales o niños a su vuelta de la India, no se habían embriagado únicamente con *vino* o con *cerveza de hiedra*. Los seguidores de Dionisos consumían “una droga mucho más fuerte: a saber, un hongo crudo, *amanita muscaria*, que produce alucinaciones,

---

<sup>118</sup> Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza, 1973, p. 18: *Las vírgenes que se dirigen solemnemente hacia el templo de Apolo con ramas de laurel en las manos y que entre tanto van cantando una canción procesional continúan siendo quienes son y conservan su nombre civil: el coro ditirámbico es un coro de transformados, en los que han quedado olvidados del todo su pasado civil, su posición social: se han convertido en servidores intemporales de su dios, que viven fuera de todas las esferas sociales. Todo el resto de la lírica coral de los helenos es tan sólo una gigantesca ampliación del cantor apolíneo individual; mientras que en el ditirambo lo que está ante nosotros es una comunidad de actores inconscientes, que se ven unos a otros como transformados.*

<sup>119</sup> Vernant, J.P., *Op. Cit.*, p. 164.



desenfrenos insensatos, visión profética, energía erótica y una notable fuerza muscular”.<sup>120</sup>

Dionisos también es conocido como *Lysios, el Libertador*. Inspira el respeto por el loco, que está en contacto con lo sobrenatural. Las Bacantes fueron immortalizadas en el drama homónimo de Eurípides. En él se nos pinta su aspecto terrorífico: los cabellos caídos sobre los hombros, la nébrida desatada, cinturones de serpientes “que lamen sus mejillas”.<sup>121</sup> Los hombres estaban excluidos de sus ceremonias. Hay quien sostiene que el menadismo representa una transgresión del orden controlado masculino<sup>122</sup>, donde las Ménades (mainades o “mujer loca”) violan todos sus deberes, abandonando sus casas y a sus maridos para adentrarse en el éxtasis dionisiaco. De hecho, la *oreibasía*, la ascensión al monte, forma parte del rito dionisiaco porque representa el alejamiento de la civilización y la búsqueda de refugio en la naturaleza.

*¡Vestida con la moteada piel de corzo, cíñete con las tiras trenzadas de lana de blanco vellón! ¡Consagra la vara de tu tirso cargado de furor! Pronto la comarca entera danzará, cuando Bromio conduzca sus cortejos al monte, al monte, donde aguarda el femenino tropel, lejos de telares y ruecas, aguijoneado por Dionisos.*<sup>123</sup>

De ahí que los hombres las perciban como una amenaza al orden patriarcal que ellos han instituido, y traten de reprimirlas. De hecho, las Ménades o Bacantes personificaban las fuerzas de la naturaleza, los espíritus orgiásticos. Poseídas del frenesí, no pueden sino bailar y cantar hasta la extenuación.

En muchas otras culturas las danzas desenfrenadas son el preámbulo del holocausto. Los sacrificados de *Technotitlán*, incluidos los niños, habían sido obligados a danzar durante horas y horas sin descanso, antes de ser conducidos a la piedra sacrificial. Existen abundantes ejemplos de este tipo de acto compulsivo.

A estas Ménades se les atribuía, además, el acto salvaje de descuartizar a sus hijos de corta edad, el *sparagmós* ritual, y luego proceder a devorarlos, la *omophagia*. Bataille apunta al parecido entre el lamento de los cabritos al ser degollados y el llanto de un

---

<sup>120</sup> Graves, Robert. *Los mitos griegos I*, Madrid, Alianza Editorial, 1985, p. 4.

<sup>121</sup> Eurípides. *Las Bacantes, Tragedias*, Vol. II, Madrid, Biblioteca Gredos, 2006, p. 569.

<sup>122</sup> Burkert, Walter. *Greek religion*, Oxford, 2000, p.161-162.

<sup>123</sup> Eurípides. *Op. Cit.*, p. 544.

niño, raíz quizá de la confusión entre la víctima animal y la humana. Dodds, en *Los griegos y lo irracional*, refiere tres ejemplos extraídos de diferentes culturas: danza de caníbales en la Columbia británica, que acaba con el despedazamiento y la decocción de un cuerpo humano; una danza sagrada de comedores de cabras en Marruecos y una última sacada de una descripción clínica de la histeria posesiva por un doctor francés. Bataille, en *Las lágrimas de Eros*, describe los rituales extáticos de los cultos vudú. La antropología abunda en ejemplos de canibalismo ritual.

Durante la Edad Media alemana también iban de un lado a otro, cantando y bailando, “presas de esa misma violencia dionisiaca”,<sup>124</sup> multitudes que recordaban a los coros báquicos. Son las mismas danzas macabras que representarán Holbein y Durero.



Hans Holbein el Viejo, *Danse Macabre* (*Danza Macabra*), 1538.

Las Bacantes son protegidas por su dios, contra el que peca de *hybris* aquél que ose desafiarlo. En la tragedia griega, Penteo es el rey de Tebas, hijo de Esquión y Ágave, hija de Cadmo, el fundador de Tebas, y de la diosa Harmonia. Su madre Ágave es sacerdotisa del culto dionisiaco, del cual él desconfía profundamente. La llegada de un extranjero coincidiendo con las celebraciones de Dionisos le hace desconfiar aún más. Prohíbe los ritos y encadena y encierra al extranjero. Pero éste, llegada la noche, ve

---

<sup>124</sup> Nietzsche, F. *Op. Cit.*, p. 7.



caer sus cadenas y abrirse todas las puertas, ya que se trata del propio dios disfrazado de mortal. Penteo sucumbe a la locura que le inspira Dionisos y, travestido, va a espiar las ceremonias de las mujeres subiéndose a la copa de un árbol. Pero su madre y otras Bacantes, que vagan por los campos presas de locura extática, lo hallan y lo confunden con un animal, despedazándolo con sus propias manos. Las leyendas de la muerte de Penteo y de Licurgo, dos reyes que compartieron un trágico final, el uno despedazado por Bacantes, el otro por caballos, debido a su oposición a los ritos dionisiacos pueden ser, según Frazer, pervivencias en el tiempo de una antigua costumbre: la de sacrificar a los reyes para esparcir después los trozos de sus cuerpos por los campos, para fertilizarlos. Probablemente no es una simple coincidencia que el mismo Dionisos fuera descuartizado en Tebas, en el mismo lugar en que Penteo encontró una muerte similar a manos de las Bacantes.<sup>125</sup>

Penteo es castigado por su *hybris*. Incluso su nombre, que significa “hombre de las penas”, lo destina a la tragedia, y así se lo hace notar Dionisos con ironía. Ha desafiado al dios, negando su divinidad, lo ha apresado y encadenado como a un simple mortal. Su castigo es ser tratado como una víctima propiciatoria:

*Como el phármakos que recoge sobre sí los pecados de la comunidad para expiarlos con su muerte, inmolado en un sparagmós ritual, un despedazamiento en vivo a manos de las Ménades (al cual en el ritual debía seguir la omophagia, la comida de la carne cruda del animal sacrificado, a los que en la tragedia de Eurípides sólo se alude). El travestimiento de Penteo con indumentaria femenina y báquica, su refugio en el árbol, que no será cortado sino arrancado de cuajo, la conducción de su empalada cabeza como un triunfo de caza, evocan actos de un ritual dionisiaco (...) como su primo Acteón, paga con el descuartizamiento la transgresión de una norma religiosa, su vocación de inconsciente teómaco, adversario de una divinidad que en su tremendo poder se revela como procurador de libertad y alegría, pero también como implacable y cruel vengador de su gloria afrentada.*<sup>126</sup>

---

<sup>125</sup> Frazer, J. *Op. Cit.*, p. 330.

<sup>126</sup> VVAA. “Introducción”, en Eurípides, *Bacantes*, (Tragedias, Vol. II), Madrid, Gredos, 2006, p. 523.

El loco, el artista, el poseído por el espíritu del dios, adquiere la condición de médium, algo destinado sólo a unos pocos elegidos, pero la experiencia dionisiaca es “esencialmente colectiva o congregacional y, lejos de ser un don raro, es sumamente infecciosa”.<sup>127</sup> En contraste con Apolo, que era un dios más aristocrático, sus goces se mostraban accesibles incluso a los esclavos.

El culto dionisiaco movía a alcanzar la *éktasis*, una especie de olvido de uno mismo y de olvido de las propias responsabilidades, impulso sofocado siempre por la sociedad en el orden y el cumplimiento del deber. Dionisos alienta ese instinto de salir de uno mismo, de huir de las cargas a través de la orgía y de la fiesta. De ahí que la función social del primitivo rito dionisiaco fuera catártica:

*Purgaba al individuo de esos impulsos irracionales infecciosos que, al ser obstruidos, habían dado lugar, como lo han hecho en otras culturas, a explosiones de danza maniática y a otras manifestaciones semejantes de histeria colectiva; el ritual dionisiaco venía a ser para ellos una válvula de escape. Si esto es así, Dionisos fue en la época Arcaica, una necesidad social en la misma medida que Apolo; cada uno servía, a su modo, a las angustias características de una cultura de culpabilidad. Apolo prometía seguridad: “Comprende tu condición como hombre; haz lo que el Padre te dice, y estarás seguro mañana”. Dionisos ofrecía libertad: olvida la diferencia y hallarás la identidad”.*<sup>128</sup>

En todas las culturas han existido rituales cuyo propósito es el de reforzar el sentimiento de unidad en la comunidad. Pero cuando la sociedad crece demasiado o se vuelve paulatinamente más compleja y diversa, el primitivo ritual se muestra inoperante para canalizar la angustia. Aparece entonces la extrapolación artística. La forma de sublimar tal violencia reprimida por la civilización termina derivando en el arte, y su primera versión terapéutica será la tragedia. ¿Estará desempeñando el arte contemporáneo del exceso este papel en un mundo desacralizado?

---

<sup>127</sup> Dodds, E.R. *Op., Cit.*, p. 75.

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 82.

#### 1.2.4. El nacimiento de la tragedia.

*La estatua, en cuanto bloque de mármol, es algo muy real, pero lo real de la estatua en cuanto figura onírica es la persona viviente del dios. Mientras la estatua flota aún como imagen de la fantasía ante los ojos del artista, éste continúa jugando con lo real; cuando el artista traspasa esa imagen al mármol, juega con el sueño (...). ¿Qué son ahora para él las imágenes y las estatuas? El ser humano no es ya un artista, se ha convertido en una obra de arte, camina tan extático y erguido como en sueños veía caminar a los dioses.*  
F.Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*.

Platón y Aristóteles introdujeron la condición mimética del arte en la historia de la estética. *Mímesis* deriva de *mimos* y *mimeisthai*, términos que aludían en sus inicios a los cambios experimentados por los fieles durante ciertos rituales, cuando éstos sentían que se encarnaban en ellos seres de naturaleza no humana. En un principio, los *mimos* fueron los participantes en la fiesta dionisiaca que mugían como toros. *Mimeisthai* no es tanto imitar como representar, encarnar a un ser alejado de uno, sea éste de naturaleza animal, divina, o la encarnación de algún héroe.<sup>129</sup>

La opinión sobre la imitación de Platón es bien conocida, y en *La República* exilió a los artistas por considerarlos impostores. Sin embargo, Aristóteles analizó la forma de la tragedia en su *Poética*, concediendo a la representación un valor catártico y didáctico para el espectador. Así, la tragedia toma de la realidad sus elementos, imitándolos, pero los enriquece con el lenguaje y el libre juego del ingenio. El verso, el ritmo, la música, se conjugan de forma que no sólo reproducen servilmente lo que existe, sino que lo adornan y embellecen para escenificar la acción. “La tragedia es en esencia una imitación no de las personas, sino de la acción y la vida, de la felicidad y la desdicha”.<sup>130</sup>

En última instancia, la tragedia construye una acción y la estructura dentro del orden del arte. A pesar de que le concede un rasgo de imitación, distingue específicamente al

---

<sup>129</sup>Adrados, Francisco Rodríguez. *Fiesta, comedia y tragedia. Sobre los orígenes griegos del teatro*, Barcelona, Planeta, 1972, p. 52.

<sup>130</sup> Aristóteles. *Poética*, Madrid, Espasa-Calpe, 1976, p. 15.

historiador del poeta, del artista. El historiador narra lo que ha acontecido, mientras que el poeta fabula con lo que podría haber sucedido. “De aquí que la poesía sea más filosófica y de mayor dignidad que la historia, puesto que sus afirmaciones son más bien del tipo de las universales, mientras que las de la historia son particulares”.<sup>131</sup>

Aristóteles tomó el término *catarsis* (del griego κάθαρσις *kátharsis*, *purificación*) de la medicina. La *catarsis* implica un acto de purificación emocional, de salir de uno mismo para observar lo re-presentado. Es una purga de las emociones negativas, de los bajos impulsos, una forma de separarse de lo negativo al proyectarse en los actores. A este estado catártico se llega mediante la compasión (*éleos*) y el miedo (*phobos*). La tragedia sería la imitación de una acción noble y de gran alcance, que se hace artística por medio del lenguaje y cuyo fin es purificar las emociones de la audiencia.

La *mímesis* sugiere un punto de identificación del espectador con el protagonista. De esa forma, sus emociones serían secuestradas por la acción, y la liberación del ánimo sólo llegaría con la *catarsis*. Supondría, en términos psicoanalíticos, la canalización o sublimación de un sentimiento negativo hasta un status superior artístico, o positivo. En la tragedia:

*(...) siente el espectador dos emociones contrapuestas que se entrecruzan y refuerzan: compasión y temor, éleos, fobos. Temor ante la falta en que el héroe incurre, impiedad, desafío a una potencia superior, transgresión de alguna ley, ley clara de la ciudad o ley oscura y familiar de la sangre; temor, sobre todo, ante la expectativa que sugiere la acción, las consecuencias lógicas entrevistas que de ella se desprenden, el castigo que se espera.*<sup>132</sup>

Aristóteles sugiere que la purga que se produce en el espectador lo libera de la violencia y de los sentimientos negativos, “con incidentes que excitan piedad y temor, mediante los cuales realizan la catarsis de tales emociones”.<sup>133</sup> ¿Se expresaría aquí la idea de un ritual purificador en el arte, algo que libera de la maldición de la violencia y el odio? Sería como el ritual purificador de la violación del tabú en los pueblos primitivos:

---

<sup>131</sup> *Íbid.*, p. 20.

<sup>132</sup> Trías, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Seix Barral, 1982, p. 130.

<sup>133</sup> Aristóteles. *Op. Cit.*, p. 10.

*Catharsis sería liberación; en un caso se entenderá liberación de emociones y pasiones que dominan pecaminosamente el alma; en el otro liberación psíquica de emociones y pasiones, pero entendiendo la psique y su tratamiento según el modelo médico hipocrático del cuerpo, como armonía de pasiones y afectos que pueden sufrir desequilibrios y excesos, del mismo modo como los elementos constituyentes del cuerpo y los “humores” correspondientes pueden truncar la armonía en que eventualmente se hallan por predominio unilateral de alguno de ellos.*<sup>134</sup>

Bajo esta perspectiva, el arte tendría una función terapéutica y medicinal. Su sentido primordial sería proporcionar consuelo o redención a los espectadores. Les aliena de sus propias sensaciones, al exteriorizarlas y mostrarlas en un contexto artístico. Se permite así al público distanciarse de sus bajas pasiones, canalizar la ansiedad colectiva hacia un espacio simbólico, donde los excesos quedan en suspensión y sin efecto. Se justifica así, tal vez, la desconfianza que sienten los hombres del mundo clásico hacia las pasiones. Dodds sostiene que el hombre griego había enfrentado siempre la pasión con desconfianza, como la experiencia de una fuerza desbordante y aterradora, que lo poseía en lugar de ser poseída por él. La palabra *pathos* y su equivalente latino *passio* lo confirman, al significar algo que le acontece a uno, algo de lo que se es víctima pasiva, y así Aristóteles compara al hombre llevado por la pasión con los que están dormidos, locos o embriagados, refiriéndose a que la razón queda en suspenso ante semejantes transportes.<sup>135</sup>

La ventaja inmediata que ofrece esta salida de uno mismo para contemplar la tragedia, es la proyección de los malos sentimientos en otro, así como las consecuencias de la *hybris* en un tercero. La tragedia posee un sentido de advertencia, un valor didáctico. El teatro, la lírica, la poesía órfica, la visión dionisiaca del mundo no son, según Nietzsche, lo maldito o lo prohibido, sino la contrapartida a la medida, al equilibrio y orden exigidos por la sociedad. Los griegos encontraron la manera de escindir ambas naturalezas en el culto a dos dioses antagónicos. Dionisos por un lado, con sus cultos orgiásticos y excesivos, y Apolo por otro, que representa el mundo ordenado del

---

<sup>134</sup> Trías, E. *Op. Cit.*, p. 131.

<sup>135</sup> Dodds, E.R. *Op. Cit.*, p. 177.

trabajo y de las artes. Esta dicotomía principal se volvía circular y ambas formas de abordar la experiencia se perseguían la una a la otra en un eterno retorno. El desarrollo del arte está estrechamente ligado a esta ambivalencia entre Dionisos y Apolo, de la misma forma que la dualidad de los sexos o el día y la noche fragmentan lo real. El binomio se establece como resultado de la antítesis aparentemente irreconciliable. Dos formas de ver el mundo. Dos dioses antagónicos.

Apolo es el dios de las fuerzas figurativas, de la luz y la claridad. La suya es la verdad de la palabra que se abre paso a través del razonamiento, de la belleza del entendimiento humano. Es una certeza de la perfección, una conclusión rotunda y platónica. En cambio, Dionisos representa lo oculto, lo fragmentario, lo inasequible al estudio y a la razón. El culto al *Libertador* deviene en la tragedia, en la escenificación de las pasiones para el escrutinio público. Quizá no sea casual que la tragedia sea representada en las *Dionisias* ciudadanas de Atenas. De su exposición en arte, de su conversión a unas reglas precisas, al mundo simbólico donde la acción es extrapolada como posibilidad, se sigue la re-aparición del rito postergado, del teatro ritual dionisiaco:

*Es una tradición irrefutable que, en su forma más antigua, la tragedia griega tuvo como objeto único los sufrimientos de Dionisos, y que durante larguísimo tiempo el único héroe presente en la escena fue cabalmente Dionisos. Mas con igual seguridad es lícito afirmar que nunca, hasta Eurípides, dejó Dionisos de ser el héroe trágico y que todas las famosas figuras de la escena griega Prometeo, Edipo, etc., son tan sólo máscaras de aquel héroe originario, Dionisos.*<sup>136</sup>

Para Nietzsche, lo dionisiaco representa una sombra que siempre acompaña cualquier manifestación cultural, como el negativo de una instantánea. La necesidad de límite, de contener el exceso, de no ceder a la desmesura, que ha dotado de fronteras precisas la tentación trágica de caer en la pasión, encuentra en lo subterráneo dionisiaco el triunfo de lo irracional ante todo intento de represión. Así, a la luz se opone la oscuridad, al orden el desorden, a la claridad la ambigüedad, al deseo de perfección lo abyecto, a la comunidad la subjetividad del deseo individual...

---

<sup>136</sup> Nietzsche, F. *Op. Cit.*, p. 96.

*En Dionisos cristalizaría en fusión singular elementos del padre asesinado y de la horda fraterna asesina, que vería en él un hermano mayor, la figura del primogénito, a la vez sustituto del padre y primer liberador, figura especialmente apta para constituirse en chivo expiatorio en quien transferir la culpa colectiva de la horda a través de un castigo ejemplar que se supondría obra de malvados titanes; los cuales, en el retorno ritual bajo forma de horda bacante, aparecerían encarnados en la propia comunidad, si bien serían las mujeres las depositarias del grito libertador y del acto asesino.*<sup>137</sup>

El *performance art* nació como un territorio especialmente fecundo para la transgresión. Los artistas de *performance* a menudo transgreden límites sociales, culturales o artísticos, o los de su propio cuerpo. Su cuerpo se convierte en el territorio simbólico que transgredir, que vencer, a imagen y semejanza de la sociedad. Un cuerpo que es al mismo tiempo metáfora, lugar, espacio, escenario y límite. Transgrediendo los límites del cuerpo uno se sitúa en una esfera muy próxima al ritual o al rito sagrado. Esta tendencia tiene su origen en el *Body art* y en los *happenings* o *performances* de los años sesenta.



Stuart Brisley, *Bath Works*, 1974.

---

<sup>137</sup> Trías, E. *Op. Cit.*, p. 150.

Las acciones de los artistas europeos de vanguardia de los años sesenta y setenta giraban en torno a la exploración de alguna situación extrema. Los más radicales de estos artistas fueron los miembros del Grupo de Viena que operaba en Austria. Otto Muehl, Gunter Brüs y Rudolf Schwarzkogler plasmaban acciones violentas que a menudo adquirían un sesgo sadomasoquista. El artista Hermann Nitsch aseguraba que él se arrogaba “lo aparentemente negativo, desagradable, perverso, obsceno, la pasión y la histeria del acto de sacrificio, para que VOSOTROS evitéis la decadencia sucia, vergonzosa, hasta el fondo del abismo”.<sup>138</sup>

Son un ejemplo paradigmático los trabajos de Nitsch en su *Der Orgien Mysterien Theater (El teatro de Orgías y de los misterios)*. Si bien todos los representantes del llamado *Accionismo Vienés* abordaron el arte desde posiciones extremas o que hacían hincapié en aspectos cada vez más patibularios de la experiencia, nadie como Nitsch se ha referido explícitamente a los rituales dionisiacos y a las saturnales, tratando de combinarlos con el ritual católico. Entre 1962 y 1998 Nitsch ha venido desarrollando sus acciones en torno a ceremonias primitivas. Sus acciones combinaban diversas disciplinas, desde la música al teatro, y recurrían al sacrificio animal como vía para inyectar trascendencia y efectividad al ritualismo antiguo. Los ritos-acciones de Nitsch incluían animales desmembrados. En sus ceremoniales, la sangre y la casquería ocupaban un lugar privilegiado. En 1974, la performance *48th Action* realizada en Munich incluía el desmembramiento y sacrificio de un cordero cuyas entrañas y sangre eran vertidas sobre un hombre desnudo, mientras el animal era colocado sobre la cabeza de la persona. El ritual de Nitsch tenía por objeto liberar la agresividad reprimida, una vuelta al primitivismo, a la ceremonia del sacrificio. La liberación de energía y redención mediante el sufrimiento y el *sparagmós* ritual podría ser cuestionada seriamente, aspecto sobre el que volveremos más adelante.

La sublimación de lo irracional en arte, en tragedia, es vaciado del arte al ritual de nuevo. Tiene un carácter regresivo, por cuanto supone una vuelta atrás en el espíritu de racionalización o de sublimación de los impulsos primarios en expiación artística. En todo caso se mueve entre aspectos negativos y recurrentes de la experiencia, con

---

<sup>138</sup> Citado en Lucie-Smith, Edward. *Movimientos artísticos desde 1945*, Madrid, Destino, 1991, pp.164-165.



antecedentes clásicos y evocaciones del cuerpo, el sacrificio y la danza ritual que tienen su origen en la Grecia Arcaica.

### 1.2.5. El Carnaval.

*Existe una profunda complicidad entre la ley y su violación.*

*Georges Bataille, El Erotismo.*

El Carnaval puede considerarse una supervivencia de antiguas ceremonias como las fiestas del Invierno, las Saturnalias o Saturnales, y las celebraciones en honor a Dionisos y las Bacanales romanas. Las llamadas *carnevolendas* contenían matices de marcada raíz pagana e introducían un intervalo de permisividad en el rígido contexto de la Cuaresma y en la generalizada represión sexual del Cristianismo. Martin Hengel ha apuntado a las raíces helénicas del cristianismo, argumentando que el culto dionisiaco dejó notar su influencia sobre la nueva religión.<sup>139</sup> Como hemos visto, el sacramento de la Eucaristía, donde la sangre y la carne de Jesús son ingeridas por los fieles, tiene su precedente en el *sparagmós* ritual de Dionisos. La imagen recurrente del diablo como chivo o macho cabrío aludiría al *thyaso*, a los sátiros y faunos seguidores del dios, así como a las celebraciones de Pan. A partir de la distinción canónica de Nietzsche de lo dionisiaco como categoría contrapuesta a Apolo, se ha insistido en la creatividad inherente del dios transgresor. Las escandalosas licencias que se tomaban los ciudadanos en las Bacanales obligaron a su prohibición por el Senado romano. Sin embargo, era muy difícil proscribir del todo las festividades de Baco. La iglesia supo canalizar la energía del culto dionisiaco en la institución del Carnaval. En un principio, la primitiva etimología del carnaval provenía del latín vulgar: *carne levare*, *abandonar la carne*, que era la obligación religiosa para los viernes de Cuaresma. Sin embargo, otras investigaciones apuntan a Carna, la diosa celta de las habas y el tocino. El *Mardi Gras*, el martes de carnaval en el calendario cristiano, es el preámbulo al *Miércoles de Ceniza*, inicio de la Cuaresma. Juegos, francachelas o bailes

---

<sup>139</sup> Hengel, Martin. *Studies in early Christology*, Londres, T & T Clark, 1995, p. 295. Hengel ve, entre otras cosas, una referencia dionisiaca en el milagro de la multiplicación de los peces y el vino.

se realizaban con anterioridad a la penitencia. Las *Carnestolendas*, en relación a la solemnidad de la *Cuaresma*, representa la bufonada, la risa y el descrédito, la introducción de lo bajo o lo abyecto en el discurso.

*Todo invita a considerar el carnaval moderno como una especie de eco agónico de las fiestas antiguas del tipo de las Saturnales. Un maniquí de cartón, que figura un rey enorme, pintarrajeado y cómico, suele ser fusilado, quemado o ahogado al terminar las fiestas. El rito ya no tiene valor religioso, pero su motivo está claro: en cuanto una efigie reemplaza a la víctima humana, el rito tiende a perder su valor expiatorio y fecundante, su doble aspecto de liquidación de las faltas pasadas y de creación de un mundo nuevo, y toma un carácter de parodia ya evidente en la fiesta romana y que desempeña el papel esencial en la Fiesta de los Inocentes o de los Locos durante el medievo.*<sup>140</sup>

Estas “fiestas de los locos” las celebran colegiales y religiosos con ocasión del día de San Esteban, Año Nuevo, el día de los Inocentes, de la Trinidad y el día de San Juan. Al principio, no sólo eran perfectamente legales, sino que se celebraban en las Iglesias. Para el fin de la Edad Media fueron proscritas a la clandestinidad y sólo se incorporaron a las celebraciones a través del *Mardi Gras*. Fue en Francia, según M. Bajtin, donde la fiesta de los locos se manifestó con más fuerza que en ninguna otra parte.<sup>141</sup>

*Reanudemos el hilo volviendo a las costumbres venales del campesinado europeo. Aparte de las ceremonias que acabamos de describir, hay dos clases de costumbres afines en las que la muerte simulada de un ser divino o sobrenatural es un rasgo sobresaliente. En una de estas clases, el ser cuya muerte se representa dramáticamente es la personificación del carnaval; en la otra clase, el ser es la muerte misma. La ceremonia principal cae, como es natural, al final del carnaval, sea en el último día, principalmente el martes de carnestolendas, o en el primer día de antruejo cuaresmal, es decir, el Miércoles de Ceniza. La fecha de la otra ceremonia, “Llevarse o expulsar la muerte”, como*

---

<sup>140</sup> Caillouis, R. *Op. Cit.*, p. 141.

<sup>141</sup> Bajtin, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza, 1987, p. 72.

*se le llama comúnmente, no está fijada por igual; por lo común es el cuarto domingo de cuaresma, que por eso es conocido con el nombre de “Domingo muerto”.*<sup>142</sup>

Cuestionar la realidad por la vía de enfatizar sus contradicciones invirtiendo las jerarquías y las posiciones es el objetivo primordial de estas celebraciones. A la transgresión de las prohibiciones se les añaden los actos al revés. La inversión de las relaciones aparece como una rememoración del Caos originario. Las *Cronias* griegas, las *Saturnales* romanas, asumen el trueque de valores como componente esencial. Los esclavos mandan y castigan a sus amos. Las altas instancias gubernamentales se confían a cualquier desheredado. En Babilonia, durante las *Saceas*, un esclavo vestido de rey mandaba durante un tiempo limitado. Disponía de las concubinas del propio rey y dictaba leyes según quería. En Roma, el monarca impostado daba órdenes ridículas a sus súbditos como la de dar vueltas en una habitación portando sobre los hombros a una tocadora de flauta. Todos los excesos y excentricidades le estaban permitidos a este soberano fingido, porque su final era en tiempos pretéritos inevitablemente trágico. Se le sacrificaba sobre el altar del dios Saturno, sombría divinidad a la que había encarnado durante treinta días. Y una vez muerto el rey del Caos, las cosas volvían a su curso normal y ordenado. Al esclavo que había gobernado durante las *Saceas* se le ejecutaba al llegar éstas a su fin. En Rodas, al fin de las *Cronias* se sacrificaba a un prisionero previamente embriagado.<sup>143</sup>



Matthew Barney, *Cremaster 4 (The Cremaster Cycle)*, (1994)

---

<sup>142</sup> Frazer, J. *Op. Cit.*, p. 254.

<sup>143</sup> Caillois, R., *Op. Cit.*, p. 141.

El antecedente más directo del Carnaval son las *Saturnales*, donde el mundo al revés se convierte en la norma, y la permisividad alcanza su máxima expresión. Las *Saturnales* correspondían oficialmente a una festividad en honor al dios Saturno, en el día 17 de diciembre, pero eran tan populares que en la práctica se extendían hasta el 23 de diciembre. También era conocida como la *fiesta de los esclavos*.

*Lo que de ordinario estaba prohibido, se autorizaba en estos días locos. Las leyes contra el lujo permitían en las Saturnales gastar en comidas una cantidad mayor que en los días corrientes y quien no aprovechara la oportunidad para cogerse una melopea resultaba desagradablemente llamativo (...). Pero, en especial, en el interior de la familia se eliminaban todas las barreras que separaban al esclavo del hombre libre. El juego de los dados, estrictamente prohibido en fechas normales, aunaba a señores y siervos.(...) Esto podía entenderse en sentido estrictamente literal. Sabemos que en las Saturnales el esclavo tenía licencia para “dar la vuelta a la tortilla” y decir a su señor verdades incómodas. El mundo quedaba patas arriba y podía ocurrir que los señores sirvieran a sus propios esclavos. (...)En las saturnales se jugaba al mundo al revés y se caricaturizaban leyes y cargos públicos. La dignidad de rey de las Saturnales, que presidía aquel enloquecido ajeteo provisto de la autoridad suprema, se echaba a suertes.*<sup>144</sup>

La inversión de la jerarquía y las normas culmina en unos “reyes de la risa”, tradición muy extendida en Francia, donde estos reyes – rey y reina- presiden un banquete en el que la lógica cede a la inversión de las categorías: “había que invertir *el orden de lo alto y lo bajo*, arrojar lo elevado y antiguo y lo perfecto y terminado al infierno de lo “inferior” material y corporal, donde moría y volvía a renacer”.<sup>145</sup>

Así sucede en la famosa escena del *Quijote* en la que a Sancho se le promete una ínsula, y donde queda patente la intención de reírse de la grosera lógica y prosaicas ambiciones del escudero:

---

<sup>144</sup> Schultz, Uwe. *La fiesta*, Madrid, Alianza, 1988, p.16-18.

<sup>145</sup> Bajtin, Mijail. *Op. Cit.*, p. 78

*El materialismo de Sancho, su ombligo, su apetito, sus abundantes necesidades naturales constituyen “lo inferior absoluto” del realismo grotesco, la alegre tumba corporal (la barriga, el vientre y la tierra) abierta para acoger el idealismo de Don Quijote, un idealismo aislado, abstracto e insensible; el “caballero de la triste figura” necesita morir para renacer más fuerte y más grande; Sancho es el correctivo natural, corporal y universal de las pretensiones individuales abstractas y espirituales; además Sancho representa también la risa con correctivo popular de la gravedad unilateral de esas pretensiones espirituales (lo inferior absoluto ríe sin cesar, es la muerte que ríe y engendra la vida). El rol de Sancho frente a Don Quijote podría ser comparado con el rol de las parodias medievales con relación a las ideas y los cultos sublimes; con el rol del bufón frente al ceremonial serio; el de las Carnestolendas con relación a la Cuaresma, etc.<sup>146</sup>*

Lo que es más ferozmente reprimido en los períodos “normales”, en la rutina, la existencia cotidiana, en aras de la convivencia pacífica y la entrega virtuosa al mundo del trabajo, es abolido temporalmente para afirmar la vitalidad, la embriaguez, la violencia, el éxtasis y la orgía. Es obligado asaltar colectivamente la prohibición que pesa sobre la comunidad los restantes días del año. Su finalidad es rejuvenecer a la sociedad, distraerla de las preocupaciones, hacer estallar la risa y la sexualidad sin freno como forma de evadirse de la angustia.

Como señala una apología que figura en una circular de la Facultad de Teología de París del 12 de marzo de 1444:

*Los hombres son como toneles desajustados que el vino de la sabiduría haría estallar si prosiguiese fermentando incesantemente bajo la presión de la piedad y el terror divinos. Hay que ventilarlos para que no se estropeen. Por eso nos permitimos en ciertos días las bufonerías (ridiculizaciones) para regresar luego con duplicado celo al servicio del señor.<sup>147</sup>*

---

<sup>146</sup> Íbid. pp. 26-27.

<sup>147</sup> Bajtin, M. *Op. Cit.*, p. 72.

### 1.2.6. Sade, o los infortunios del arte.

*En medio de toda esa ruidosa epopeya imperial se ve flamear esa cabeza aterradora, ese pecho enorme surcado de relámpagos, el hombre- falo, perfil augusto y cínico, gesto de titán terrible y sublime; en esas páginas malditas se siente circular como un escalofrío de infinito, se siente vibrar sobre esos labios quemados, coma un soplo de ideal tormentoso. Aproximaos y oiréis palpar en esa carroña cenagosa y sangrante arterias del alma universal, venas hinchadas de sangre divina. Esta cloaca está amasada con azul de cielo; hay en esas letrinas algo de Dios. Cerrad los oídos al choque de las bayonetas, al gañido de los cañones; apartad la vista de esa marea oscilante de batallas perdidas o ganadas; entonces veréis destacarse de esa sombra un fantasma inmenso, deslumbrante, inexpresable; veréis pender por encima de toda una época sembrada de astros el rastro enorme y siniestro del marqués de Sade.*

Swinbourne.

*La idea de Dios es el único mal que no puedo perdonar al hombre.*

Sade

En esos cien años aproximados que van de la publicación de *Ensayo sobre el entendimiento humano* (1690) de John Locke hasta la Revolución Francesa, se gesta ese tramo virtuoso del espíritu occidental que llamamos Ilustración. Para Kant, la Ilustración representa la salida del hombre de su minoría de edad culpable. Un sector de la cultura en el que las ideas de progreso, determinismo y naturalismo alcanzaron a la propia concepción del cuerpo y del sujeto. En 1748, el médico J. O. de La Mettrie publica *El hombre máquina*, “la mejor hipótesis posible para explicar hechos recientemente descubiertos, tales como la irritabilidad de los músculos y la peristalsis de los intestinos”.<sup>148</sup> A la interpretación mecanicista que adoptaría la ciencia médica en adelante, se sumaba una declaración de principios: sólo se aceptará como válidas la experiencia empírica y la observación directa.

Donatien Alphonse François de Sade (1740-1814), Marqués de Sade, también conocido como el *Divino Marqués*, vivió la época convulsa de la Revolución Francesa, dio nombre clínico a una conocida perversión erótica y escribió una obra subversiva sobre la libertad humana que pagó con 29 años de su vida repartidos en diversos cautiverios. Por sus páginas discurre un incesante, vertiginoso desfile de perversión y parafilia que

---

<sup>148</sup> Harris, Marvin. *El desarrollo de la teoría antropológica. Una historia de las teorías de la cultura*, Madrid, Siglo XXI de España Editores, 2003, p. 19.

nunca decae y nunca se extingue. Su insistencia en el horror nos impide afrontar su obra desde otra perspectiva que no sea la pura, directa, provocación. A propósito de su obra más conocida, *Justine o los infortunios de la virtud* (1791), dice Maurice Blanchot: “Si hay un infierno en las bibliotecas, es para semejante libro. Hemos de admitir que en ninguna literatura de ninguna época ha existido una obra tan escandalosa”.<sup>149</sup>

Sade es, por excelencia, el autor maldito, el cronista de las contradicciones de su época. A lo largo de las enumeraciones licenciosas, de las detalladas relaciones de desenfrenos, la lógica sadiana sigue un modelo racionalista, heredero de La Mettrie, de d’Holbach, de Descartes. Sade es la suma de conocimientos de su tiempo dedicada al proyecto inconcluso del Mal, un proyecto inconcluso que tratan de culminar sus discípulos posmodernos. Un mal absoluto donde la belleza sólo conspira para mostrarnos la anomalía, lo monstruoso o lo abyecto. La belleza se convierte en rehén, nos seduce para obligarnos a mirar y a apartar sucesivamente la mirada. La belleza nos ha traicionado, como el arte.



Andrés Serrano, *Martyr (A history of sex)*, 1997.

La lógica burguesa va a irrumpir en este mundo para autoafirmarse, con el tiempo, como la única lógica posible. Contra esta lógica se alza el proyecto del marqués de Sade, una furia incontrolada que arremete contra el antiguo régimen, pero también

---

<sup>149</sup> Blanchot, Maurice. *Lautréamont y Sade*, México, FCE, 1990, p. 1.

contra el vacío dejado por la supresión de los dioses y la norma. Si no hay norma, no habrá *ninguna norma*.

Pero al rasgar la carne de sus víctimas literarias, Sade desgarrar también las contradicciones de ese momento privilegiado de la razón humana que es la Ilustración. Un siglo de las luces que no lo fue para todos, que postergó a las mujeres y que hizo del Progreso y de la ciencia un nuevo credo que en la práctica sucumbió a todos los excesos y abusos del Terror. Un tiempo corrompido por el sueño de la razón, en el que el marqués de Condorcet muere en prisión escribiendo sobre la perfectibilidad humana, y un Robespierre abolicionista termina siendo el artífice e ideólogo del *Gran Terror*. Y Sade se alza en medio del caos, sin denunciarlo, pero sin dejarse arrastrar por él, observando como una figura fuera de escena, incomprendida y orgullosa.

Se hizo desaparecer buena parte de su obra (de hecho, quedó muy afligido por la pérdida de *Las 120 jornadas*, y murió sin saber que se había salvado de la toma de la Bastilla), y fue principalmente su familia la que se tomó esta libertad. Toda la vida de Sade, en realidad, parece destinada a esfumarse en la nada. Su obra fue demonizada sin ambages, entendida como la quintaesencia de lo escandaloso.

Sepultado en una prisión buena parte de su existencia adulta, sus novelas desvanecidas o silenciadas durante siglos, y él mismo resuelto a llevar a cabo su voluntad última de disolución:

*Una vez cubierta la fosa sembrarán encima de ella bellotas para que después... las huellas de mi tumba desaparezcan de la superficie de la tierra; me complazco en pensar que mi memoria se borrará también en el espíritu de los hombres....*<sup>150</sup>

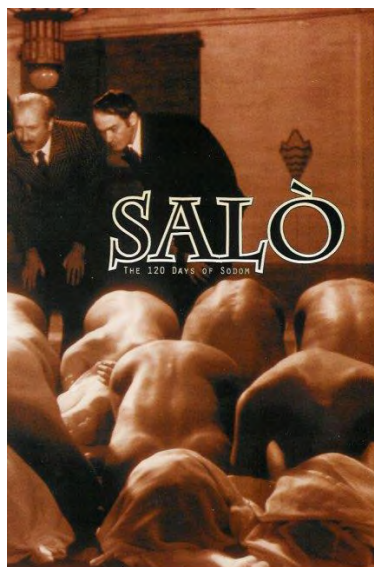
Su destino, hasta la recuperación por el Surrealismo y por Apollinaire, fue desaparecer sin ruido en las páginas de la historia. Será entonces divinizado, analizado y festejado por la intelectualidad europea de principios del S. XX, que encuentra en este prisionero al primer hombre consciente de sí mismo y de su libertad. Tal vez su obra es valiosa porque nos formula una pregunta que permanece latente, pero inexpresada, hasta que el marqués se atreve a plantearla. Es una pregunta en torno a la libertad humana, y puede que ni siquiera hoy tenga una respuesta plausible. Sade, en el ejercicio de su

---

<sup>150</sup> Citado por De Beauvoir, Simone. *¿Hay que quemar a Sade?*, Buenos Aires, Leviatán, 1956, p. 4.



libertad soberana y en su asunción coherente de los rasgos de autonomía que se le atribuyen al sujeto, construye desde la subjetividad una obra en la que el otro es concebido no bajo el prisma cristiano de identificación piadosa con el prójimo, sino desde la óptica de un ser opuesto o supeditado al propio placer, cuyo mayor dolor siempre cuenta menos que el menor de sus caprichos. Es, a fin de cuentas, la primera vez que se expresa en voz alta una intuición coherente con la nueva ideología del individuo. En su pensamiento se expresa el pesimismo del *Leviatán* hobbesiano y se encuentra esbozada la *ciencia lúgubre* de Spencer, su superhombre anticipa al de Nietzsche. Sus relatos se articulan en torno a una lógica determinista, basada en la repetición de un único gesto fatalista. Verdugos y víctimas se combinan en una cruenta relación de crímenes que son siempre el mismo: la transgresión de la norma, sea a través de la perversión sexual o del asesinato.



Pier Paolo Pasolini, *Salò o las 120 jornadas de Sodoma*, 1975.

El superhombre sadiano es un nihilista declarado que concibe la transgresión como un circuito en el que el crimen y el castigo circulan y fluyen en ambas direcciones. Está por encima de todo, por cuanto el castigo no le hace mal: sus protagonistas disfrutaban con el castigo tanto como disfrutaban castigando.

*Así, todo comienza a ser claro: para el hombre integral, que es el todo del hombre, no hay mal posible. Si hace mal a otros, ¡qué voluptuosidad! Si los otros se lo hacen a él, ¡qué goce! La virtud le da placer, porque ella es débil y él*

*la aplasta, y del vicio obtiene satisfacción por el desorden que engendra, aunque sea a sus expensas.* <sup>151</sup>

En el momento en el que el mecanismo de sujeción falla, porque el miedo al castigo se anula en ese deseo voluptuoso de recibir tanto dolor como se da, la ley pierde todo poder sobre nosotros. El movimiento punitivo, entonces, deja de ser efecto de la causa para convertirse en resorte de un mismo impulso: castigar o ser castigado, es lo mismo, una única realidad. No forma parte ya de un orden jerárquico ni goza de capacidad para controlar el gasto, el exceso o la infracción, sino que es el mismo reverso de la infracción, y la muerte como castigo supremo es fruto del propio azar responsable de la adjudicación de papeles: hoy verdugo, mañana víctima. Las propias víctimas tienen la oportunidad de escapar a su destino de chivo expiatorio sólo en función de tomar partido por el Mal. Lo único que no pueden hacer es permanecer neutrales. La neutralidad les convierte en víctimas automáticamente. Tienen que ejercer su soberanía sobre otro ser humano para eludir su propia culpa, y así lo asume Juliette, a diferencia de su infortunada hermana.<sup>152</sup>

El sistema sadiano arranca de la radical negación de Dios. Huérfanos del sistema que hasta el momento regula nuestra ética y nuestra moral, si Dios no existe, el ser humano queda abandonado a sus deseos, a sus instintos. La maldad o el bien, todo se vuelve indistinguible, y, desde luego, insignificante. No hay diferencia entre la acción y su consecuencia, los personajes de Sade operan en un mundo manifiestamente falto de destino, y el sentido que tienen sus acciones se ha perdido, encasquillados en una especie de eterno retorno, donde es el acontecimiento (un único acontecimiento de perversión) el que se privilegia sobre la narración.

Pero si Dios ha desaparecido, va a ser remplazado por una noción muy de moda en el Siglo de las Luces: la noción de Naturaleza. La Naturaleza es una fuerza a la que todos se pliegan, imperiosa, tirana, profundamente indiferente. El estado de naturaleza de alguna forma justifica el Mal porque sus leyes son ciegas, no entiende de nobleza de sangre ni de privilegios. El hambre es su único título. Acechado por la muerte y la necesidad, el hombre de Hobbes tiene un único derecho primordial, que es el de

---

<sup>151</sup> Blanchot, M. *Op. Cit.*, p. 11.

<sup>152</sup> Sade, Donatien Alphonse François. *Juliette o las prosperidades del vicio*, Barcelona, Tusquets, 2009.

defenderse de la muerte violenta, a veces a costa de la muerte de un ser más débil. Esta concepción pesimista de la naturaleza y de la sociedad, presente tanto en Hobbes como en Mandeville, se manifiesta en una lucha de todos contra todos de la que participa la obra de Sade, en la que siempre hay hueco para la blasfemia religiosa. Los más blasfemos son precisamente los hombres de iglesia, como el obispo de *Las 120 jornadas*, del que se nos dice que “nunca concebía un crimen sin concebir al instante uno nuevo”.<sup>153</sup>



Joel-peter Witkin, *Testicle Stretch with the possibility of a crushed face*, 1982.

La blasfemia de Sade brota corrosivamente de un impulso de negación tan profundo y tan rotundo que representa un movimiento especular en torno a la libertad humana, de la misma forma que *Justine* es un cuento de hadas invertido, donde cada buena acción es recompensada con nuevos ataques, golpes y abusos. Supone la negación de toda doctrina, todo dogma, todo vestigio del antiguo régimen, y en ese sentido, en su abrumadora colección de blasfemias, el arte transgresor contemporáneo es su legítimo heredero.

No hay nada en lo que creer, no hay nada que esperar, no hay sentido para el hombre, que no tiene otro lugar en el proyecto de la Naturaleza que el que el azar o la

---

<sup>153</sup> Sade, D. A. F. *Las 120 jornadas de Sodoma*, Madrid, Akal, 2004.

necesidad quiera darle. No es dueño de sí mismo en la medida en que una insignificante ola en la marea no es dueña de su destino.

*Si el crimen es el espíritu de la naturaleza, no hay crimen contra natura y en consecuencia, no hay crimen posible. (...) Es que negar la posibilidad del crimen le permite negar la moral, Dios y todos los valores humanos, pero negar el crimen es también renunciar al espíritu de negación, admitir que éste podría suprimirse a sí mismo.*<sup>154</sup>



Nobuyoshi Araki, 67 Shooting Back, 2007.

Los principios que vertebran la razón de sus protagonistas, libertinos prestos a entregarse a todos los excesos y a todas las orgías, son los propios de un hombre de su tiempo. El lenguaje de Sade es el de un racionalista, su vocabulario el de un seguidor de d'Holbach y La Mettrie. La energía de la que extrae su ateísmo es la de un mecanicista entregado a la causa de la ciencia. En esto se refleja el pensamiento de su contemporáneo d'Holbach, cuando afirma, que “No hay accidente en la naturaleza, no hay casualidad (...) En consecuencia, el hombre no es libre ni un solo instante de su vida”.<sup>155</sup> A la luz de esta ética de la Naturaleza que invade ahora una sociedad de hombres amordazados por el oscurantismo y la superchería, puede construirse a partir de la aberración siempre negada o relegada, puede extraerse de esa abominación de los sentidos un proyecto de vida monstruoso. Esta vida monstruosa se cumplimenta en

---

<sup>154</sup> *Íbid.*, p. 21.

<sup>155</sup> Citado en Harris, M. *Op. Cit.*, p.19 y 20.

el programa de un instante. Más allá de un espasmo provocado a través de una serie de ingeniosas combinaciones de perversiones, no hay nada, y el instante mismo no es nada, apenas una cierta antelación del goce. Por eso hay que consagrar toda la existencia a la búsqueda de ese instante de perversión absoluta, de atroz negación de todo lo humano en ese hombre que se trasciende a sí mismo por medio del Mal, que se convierte en superhombre, en Dios, violando y mancillando.

El duque de Banglis dice a las mujeres reunidas en el castillo de Silling para procurar placer a los libertinos:

*Estáis aquí fuera de Francia, al fondo de un bosque inhabitado, más allá de montañas escarpadas cuyos parajes han sido aniquilados inmediatamente después de que vosotras los habréis franqueado; estáis encerradas en una ciudadela impenetrable, de la cual nadie sabe, pues os encontráis sustraídas a vuestros amigos, a vuestros padres, vosotras ya estáis muertas para el mundo, y sólo respiráis para nuestros placeres.*<sup>156</sup>

Es cierto, como dice Blanchot, que las jóvenes secuestradas por Sade son sombras, o, en palabras de Klossowski: “los protagonistas de Sade son sonámbulos en pleno día”.<sup>157</sup> Pero no es menos cierto que son sombras literarias, y que el castillo en el que se las confina es la imaginación del marqués, a través de la que procederá a detallar prolijamente los horrores que va a infligir a esa carne joven, tierna y sustraída a las mejores familias. Las bellas figuras torturadas sobreviven misteriosamente a inacabables tormentos desfiguradores, reteniendo parte de su belleza. Ese cuento de mutilación, violación y transgresión (de la norma, del otro, del lector pero sin duda también de sí mismo) sucede en el terreno de la fantasía, es una transgresión tan imaginaria como la que operan los Chapman sobre sus anatomías trágicas.

---

<sup>156</sup> Sade, D. A. F. *Op.Cit.*, 2004, p. 35.

<sup>157</sup> Klossowski, Pierre. *Sade, mi prójimo*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1970, p.78.



Jake y Dinos Chapman, *Zygotic acceleration, Biogenetic de-sublimated libidinal model*, 1995.

No existe el mal real, no hay un castillo en el que encerrar a estas ocho sombras que son producto imaginario de un prisionero, el supremo ejercicio de una voluntad creadora prisionera que no puede siquiera dar un paseo por la calle para codiciar las carnes que en sus escritos tan pródigamente desgarró. Es, como ciertas acciones artísticas, un crimen sin víctimas. Como se ha sugerido, toda obra de arte es un crimen no cometido.

Con excepción de Simone de Beauvoir, el pensamiento feminista ha rechazado tradicionalmente a Sade. Sin embargo, resulta un error absurdo tomar de forma literal sus crímenes como hace Andrea Dworkin en *Pornography: men possessing women* (1981), donde tacha a Sade de *terrorista sexual*, e imputa su crueldad a un rasgo de su misoginia.<sup>158</sup> Los crímenes de Sade parecen menos relacionados con la violencia de género que con los de *lesa humanidad*. Y, por último, no conviene olvidar que la mayoría de los crímenes del marqués son puramente *imaginarios*.

Al lado de los monstruos más reputados de la historia, sus faltas resultan insignificantes. Algunos fríos personajes han pasado a la historia de la infamia por sus horribles crímenes, cometidos al margen de la guerra, la necesidad o cualquier otro pretexto. Se estima que la condesa Erzsébet Bathory torturó y asesinó a más de 600 jóvenes a mediados del siglo XVI a fin de mantenerse joven bañándose en su sangre. A Vlad Tepes *El Empalador* se le atribuyen miles de empalamientos y acciones de la más refinada crueldad. En el siglo XV, el noble francés Gilles de Rais fue juzgado por la

<sup>158</sup> Dworkin, Andrea. *Pornography: men possessing women*, Londres, The Women Press, 1999, p. 82.

desaparición de no menos de 140 niños, a los que violó, torturó y asesinó, a veces sentándose tranquilamente encima de la víctima para excitarse con su agonía. Fue acusado de “hereje, relapso, dado a sortilegios, sodomita, invocador de espíritus malvados, adivinador, asesino de inocentes, apóstata de la fe, idólatra y desviador de la fe”.<sup>159</sup> Antes de morir ajusticiado, tuvo tiempo de hacer una declaración de principios:

*Yo soy una de esas personas para quienes todo lo relacionado con la muerte y el sufrimiento tiene una atracción dulce y misteriosa, una fuerza terrible que empuja hacia abajo...si lo pudiera describir o expresar, probablemente no habría pecado nunca. Yo hice lo que otros hombres sueñan. Yo soy vuestra pesadilla.*<sup>160</sup>

Gilles de Rais encontró repercusión en la literatura, inmortalizado como *Barba Azul*. Los vanguardistas europeos le prestaron especial atención. Bataille le dedicó un volumen en 1965<sup>161</sup>: *El verdadero Barba-azul. La tragedia de Gilles de Rais*. Es el monstruo en estado puro, y ha inspirado muchas obras que juegan con el concepto de *ogro* como *El Rey de los Alisos* (1975) y *Gilles y Juana* (1983) de Michel Tournier, esta última basada en la relación de Rais con Juana de Arco.



Robert Mapplethorpe, *Cock and Devil*, 1982.

Pero si algo sabemos sin sombra de duda que el sistema de horror sadiano ha sido ampliamente excedido por el horror real. Tenemos testimonio audiovisual abundante

---

<sup>159</sup> Foucault, M. *Historia de la locura en la época clásica*, Vol. I, México, FCE, 1967, p. 118.

<sup>160</sup> Castanedo, Fernando. “El placer del mal”, Madrid, *El País*, 26 de Marzo de 2006.

<sup>161</sup> Bataille, Georges. *El verdadero Barba-azul. La tragedia de Gilles de Rais*, Barcelona, Tusquets, 1972.



en torno a la barbarie. Lo que Sade sólo soñó, otros lo hicieron realidad a sangre y fuego. En comparación, el hombre que ha dado nombre a la acción de obtener placer por medio de actos de dominio y sumisión, fue encerrado durante casi 30 años por su poderosa suegra debido a su vida libertina, su afición a la sodomía y el supuesto envenenamiento con *mosca española* del Caso de Marsella. Nunca asesinó a nadie, y en el acto más perverso que le conocemos, el escándalo de Arcueil, flageló y vertió cera ardiente sobre las heridas de una prostituta. Hechos censurables, sin duda, pero despreciables en comparación con muchos de los criminales que pueblan una historia perlada de atrocidad y espanto, y, desde luego, intrascendentes si los comparamos con su propia obra.

En cualquier caso, no se trata aquí de juzgar a Sade, que no es el objeto de esta tesis, sino de situar el horror que nos suscita en un apropiado contexto simbólico. Sorprende constatar la cantidad de obras de arte contemporáneo dedicadas a prácticas fetichistas, sadomasoquistas o violentas, así como la continua referencia a la perversión sexual. Nobuyoshi Araki, Robert Mapplethorpe, Joel-Peter Witkin, Bob Flanagan, Ron Athey o Andrés Serrano son sólo algunos de los autores que han tratado el tema. A menudo nos encontramos la referencia a Bataille y su idea del erotismo, heredera de la visión transgresora de la sexualidad de Sade.



Ron Athey, *Nightmare*, 1999.

Es necesario pasar por alto, por tanto, todas las implicaciones que rodean y oscurecen la obra sadiana, irremediabilmente unida a la práctica del sadomasoquismo *real*. Lo



esencial es que su legado es un *sistema* completo de transgresiones, donde cada límite existe sólo para ser quebrantado. La infracción es absoluta y circula sin descanso, sin pausa ni timidez.

*Sade sitúa el análisis exhaustivo del sexo en los mecanismos exasperados del antiguo poder de soberanía y bajo los viejos prestigios de la sangre, enteramente mantenidos; la sangre corre a todo lo largo del placer —sangre del suplicio y del poder absoluto, sangre de la casta que uno respeta en sí y que no obstante hace correr en los rituales mayores del parricidio y el incesto, sangre del pueblo que se derrama a voluntad puesto que la que corre en esas venas ni siquiera es digna de ser nombrada. En Sade el sexo carece de norma, de regla intrínseca que podría formularse a partir de su propia naturaleza; pero está sometido a la ley ilimitada de un poder que no conoce sino la suya propia; si le ocurre imponerse por juego el orden de las progresiones cuidadosamente disciplinadas en jornadas sucesivas, tal ejercicio lo conduce a no ser más que el punto puro de una soberanía única y desnuda: derecho ilimitado de la monstruosidad todopoderosa. La sangre ha reabsorbido al sexo.*<sup>162</sup>

Porque donde el filósofo debe decir, con Hegel, que todo lo real es racional, y que el Mal, como elemento que es requerido para dar lugar a una dialéctica, debe conservarse para que el Bien pueda existir, así el límite debe preservarse para dar pie a la transgresión. Sin embargo, y tal y como observa William James, la mente sana rechaza por instinto esta necesidad del Mal, al que clasifica como una abominación, una irracionalidad, un elemento perdido que ha de rechazarse: “un mero extracto de lo real, señalado por su liberación de todo contacto con este elemento enfermo, inferior y excremental”.<sup>163</sup>

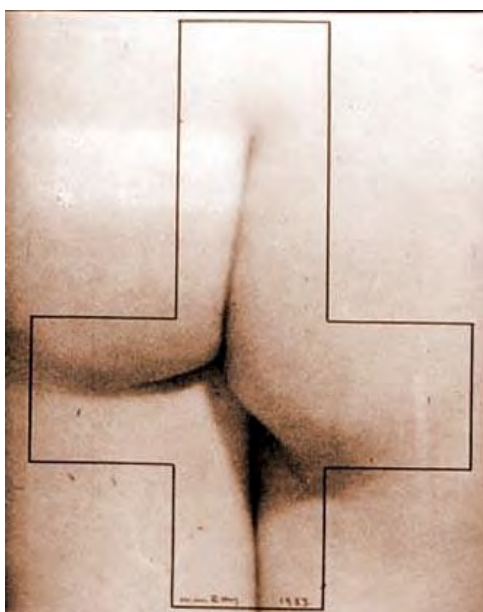
---

<sup>162</sup> Foucault, M. *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*, Madrid, Ed. S. XXI, 1991, p. 88.

<sup>163</sup> James, William. *Las variedades de la experiencia religiosa. Estudios de la experiencia humana*, Madrid, Ed. Península, 1986, p. 65.

### 1.2.7. Georges Bataille: hacia un modelo de transgresión.

Sade fue censurado o ignorado a lo largo de todo el siglo XIX hasta que Apollinaire editó todas sus obras a principios del s. XX. El triunfo de la influencia de Sade se debe, en especial, a la recepción por parte del surrealismo europeo de entreguerras. Los artistas y escritores surrealistas celebran la transgresión en Sade, pues reconoce en el escritor maldito una obra de la que se desprende una libertad sin precedentes. Paul Eluard le dedica el artículo *D.A.F. de Sade, escritor fantástico y revolucionario*,<sup>164</sup> y Man Ray concibe obras de homenaje como el *Monumento a Sade* (1932). La influencia de Sade se percibe en la obra perversa de Hans Bellmer, en las abiertas tendencias escatológicas de Salvador Dalí. Para Sade, el hombre libre es el libertino, que debe organizarse en sociedades secretas, sociedades que sedujeron a Bataille y a otros como él.



Man Ray, *Monumento a Sade*, 1933.

La visión sadiana influiría en el *Teatro de la Crueldad* de A. Artaud y en la producción de Buñuel, y sería especialmente significativa en los escritos de Georges Bataille, Pierre Klossowski, Maurice Blanchot, Roland Barthes o Jean Paulhan. Pier Paolo Pasolini adaptó a Sade en toda su patibularia crudeza en la que sería su última película: *Saló o las 120 jornadas de Sodoma* (1975). Uno de los ensayos de *Dialéctica de la Ilustración*

---

<sup>164</sup> Eluard, Paul. *La revolución surrealista*, Nº 8, 01 de diciembre 1926.

(1944) de Max Horkheimer y Theodor Adorno se titula *Juliette, o la ilustración de la moral*, y muestra a la Juliette de Sade como la personificación de la maltratada Ilustración. Lacan relaciona en su ensayo *Kant con Sade* (1958) el imperativo categórico kantiano con la ética de libertad personal sadiana, viendo en la *Filosofía del tocador* (1795) una especie de continuación de la *Filosofía de la razón práctica* (1788). La Ley Moral que enarbola Kant como deber supremo, siempre está presente en Sade, aunque sea con el ánimo de corromperla por enésima vez.

La monstruosidad de Sade encuentra su continuidad natural en el filósofo Georges Bataille. Si Sade es el monstruo en estado puro, Bataille es su digno heredero. El clima de sus novelas, claustrofóbicas y perversas, está en deuda con el universo inicuo del marqués. La transgresión batailleana no puede entenderse sin la obra literaria de Sade. Durante la década de los años 20 y 30 del siglo XX, Georges Bataille fue asociado al movimiento surrealista, movimiento contra el que, como otros tantos, acabó ejerciendo una labor de disidencia. En 1926 colabora por primera vez con *La Révolution Surréaliste*, pero no podría decirse que militó activamente en la causa de Breton. De hecho, pronto surgieron motivos de desacuerdo entre él y el *pope* del surrealismo, que lo tachó de *filósofo excrementicio* y lo consideraba un obseso sexual. Fue un autor prolífico, cuya obra tocó prácticamente todos los géneros: poesía, prosa, ensayo... Llevó una vida personal cercana a la marginalidad, y fue en general censurado e ignorado en su época, especialmente por Jean-Paul Sartre, filósofo que veía con sospecha su tendencia al misticismo y su pasada formación católica (como todo buen blasfemo, Bataille fue un cristiano tan ejemplar que su primera vocación fue el sacerdocio) Fue uno de los integrantes del famoso *Colegio de Sociología*, por donde ha desfilado prácticamente toda la intelectualidad francesa de renombre, y jugó un papel esencial como editor en las revistas *Documents* (1929-1931); *Acéphale* (1936-1939); *Critique* (1946-1962). La revista *Documents* supuso además la congregación de los disidentes del surrealismo, que fueron críticos con Breton hasta el extremo de publicar el panfleto *Un cadavre* (1930) contra el poeta, ungido como mártir cristiano con una corona de espinas.



*Un cadavre*, panfleto anti-Breton aparecido el 15 de enero de 1930.

La publicación estaba definida por su heterogeneidad, concepto sobre el que Bataille volvería una y otra vez, tocando temas que irían desde la arqueología a la etnografía. Fundó la sociedad secreta *Acéphale*, cuyo símbolo era un hombre sin cabeza.

La revisión del pensamiento de Bataille, donde la transgresión ocupa un lugar privilegiado, viene realizada por autores postmodernos asociados al núcleo del estructuralismo o el postestructuralismo francés. Reviste importancia la influencia que ejerce sobre Michel Foucault, Philippe Sollers, Jacques Derrida, Maurice Blanchot, y, en gran medida, el círculo asociado a la publicación *Tel Quel*. Su reflexión se caracteriza grandemente por la interdisciplinaridad. Bataille supo sacar partido de los datos etnográficos de su época, y manejar con soltura los planteamientos de Levi-Strauss. También acusó la influencia de las ideas del antropólogo Marcel Mauss. Filosóficamente, fue deudor de Hegel, Freud, Marx y Nietzsche, a quien defendió cuando se lo apropió la ideología nazi. Novelas como *Historia del ojo* (1928) o *Madame Edwarda* (1937) no tuvieron otra lectura que la pornográfica cuando se publicaron. Sin embargo, con el tiempo, ha ocupado un lugar relevante dentro de la literatura transgresora de nuestro tiempo, y su influjo ha saltado notablemente al arte, revisionado por el postestructuralismo, pero también a través de la influencia ejercida

en la semióloga Julia Kristeva o la exposición de *Lo Informe* (1996) de Rosalind Krauss en el Centro Georges Pompidou de París.<sup>165</sup>



Hans Bellmer, *Ilustración para Madame Edwarda*, 1965.

Bataille está en deuda con el que es considerado el padre de la etnología francesa, Marcel Mauss. En su *Ensayo sobre el don* (1925), Mauss había sentado las bases de la reciprocidad en la que descansa toda asociación humana. Poner en circulación bienes o dones supone la creación de obligaciones mutuas para las partes, ya que hay que corresponder obedeciendo a una triple lógica: dar, recibir, devolver. Si para Mauss es *Hau*, el don, lo que estrecha los lazos contractuales de la solidaridad y el intercambio, para Bataille es el *potlatch*, el derroche, el exceso, como noción contraria al concepto de ahorro sobre las funciones y operaciones del cuerpo, como la sexual, y su rendimiento, en el ámbito del trabajo productivo. Esta dicotomía tiene origen religioso. En este pensamiento encontramos una crítica al idealismo de la razón occidental y la centralización de nociones como heterogéneo (heterología), materialismo básico o escatología. Siguiendo a Nietzsche, ataca especialmente todo idealismo filosófico.

---

<sup>165</sup> Bois, Yve-Alain y Krauss, Rosalind. *L'Informe: Mode d'emploi (catálogo)*, París, Centro Georges Pompidou, 1996.

Bataille se apoyó resueltamente en los datos etnográficos de su época. Con el pensamiento de Levi-Strauss surgieron ciertas divergencias. Como se ha visto, Levi-Strauss sitúa el principio de evitación del incesto en el origen del intercambio endogámico, mientras que para Bataille la institución del tabú del incesto es un requisito propio para su violación. El sexo reproductivo es para Bataille un mero trámite del expediente positivo de la reproducción animal, un ejercicio prosaico mediante el cual la naturaleza se replica a sí misma. Como tal, no encierra misterio ni ambición. No es propiamente transgresor, sino su radical contrario. Esclaviza al ser humano, al trabarlo al instinto de la propia preservación. Lo opuesto a este acto positivo de supervivencia lo sitúa Bataille en el término de lo erótico, concepto diametralmente opuesto que supone la liberación del hombre. El erotismo sería el elemento que define el principio de individualismo, la independencia radical del sujeto, su afirmación como ser autónomo y soberano.



Aida Makoto, *Dog Women*, 1998.

Tanto para Bataille como para Levi-Strauss las mujeres son el don supremo. En el esquema del segundo, las mujeres son el objeto de intercambio y los hombres los que realizan el intercambio. Para Bataille, los hombres se convierten en humanos por medio de la profanación del *don puro*: las mujeres.

*Las mujeres son seres naturales, “positivos” que se abandonan a sí mismas. Dado que se dan ellas mismas en pura abnegación de sus identidades subjetivas, no sufren la pequeña muerte, el orgasmo, como los hombres, y, por ello, no experimentan la transcendencia. Por ello, tanto en el orden económico*

*cono en el simbólico, las mujeres son las intermediarias a través de las cuales los hombres construyen la cultura en contra de su naturaleza, bien a través del intercambio recíproco, bien a través de la transgresión y el gasto.*<sup>166</sup>

La sexualidad es transcendente y transgresiva en virtud de su completa separación de la naturaleza, de la biología y del trabajo. Si la sociedad existe, es a través de la productividad positiva del trabajo, del orden, de la superestructura que se define a sí misma por medio de los tabúes y de la moralidad, de la organización política y la solidaridad social. Pero estos valores, por sí solos, no son suficientes. Es preciso que lo sagrado dé sentido a lo absurdo y a la falta de sentido de la muerte.



Hans Bellmer, *Unica Zürn*, 1958.

#### 1.2.7.1 . El erotismo transgresor.

- *Pero vos, interrumpe Juliette, ¿creéis realmente que vos formáis parte de los hombres?*
    - *Oh, no, no, cuando se les domina con tanta energía es imposible ser de su raza.*
    - *Ella tiene razón, dice Saint-Fond, sí, nosotros somos dioses.*
- Sade, Juliette I.*

Esa sexualidad transgresora se basa en un mecanismo de vital importancia: el erotismo. Representa la afirmación de la vida incluso en la muerte. El erotismo es una cualidad humana. El animal carece de él. Si bien hoy sabemos que especies como los

---

<sup>166</sup> VVAA. *Sexo y socialidad. Etnografías comparativas de objetivación sexual*, en: José Antonio Nieto (Ed.), *Antropología de la Sexualidad y la diversidad cultural*, Madrid, Talasa Ediciones, 2003, p. 134.



chimpancés bononos o los delfines copulan sin fines reproductivos, lo erótico es una categoría de la actividad intelectual. El erotismo, sin embargo, se sitúa fuera de la sociedad y de sus normas, se alza en contra de ella. Supone una transgresión que levanta la prohibición sin suprimirla del todo. La pieza central del discurso transgresor de Bataille es la energía sexual que no se emplea en el sexo sancionado como productivo, sino en el gasto sin objeto. El yo diferencia entre sí mismo y su semejante, su prójimo, y al construirse en oposición al otro, se priva al sujeto de su continuidad. El yo, por tanto, es un síntoma de la discontinuidad del ser. Los seres humanos vivimos añorando esa continuidad perdida. Hay dos formas de incorporarse a la continuidad a la que renunciamos al emprender el proyecto de nuestra individualidad. Una es la sexualidad, donde, mediante la fusión con otro ser, recuperamos la continuidad de la existencia. El otro camino es la muerte, donde abandonamos la existencia, la individualidad discontinua del sujeto, para entregarnos a la corriente de la continuidad biológica, donde el cuerpo muere y se pudre a fin de integrarse en el flujo del devenir. Bataille hizo un análisis convincente de la importancia que todas las culturas dan a estas dos vías de continuidad dentro de lo discontinuo, enfatizando la carga semántica que ambos procesos conllevan en todas las sociedades. Códigos, normas, aspectos reguladores de ambas prácticas, donde el ser debe cumplir con las obligaciones que le impone la colectividad. Tanto el ejercicio del erotismo como la muerte y el sacrificio de la víctima terminan siendo los rituales que nos exige la continuidad para disolvernó en ella. Para fundirse en la continuidad es imprescindible renunciar a la propia identidad, y los instrumentos para alcanzar este estado indiferenciado del sujeto son sexo y muerte, orgasmo y muerte (fenómenos que a menudo liga Bataille y convierte en uno solo). En torno a estas nociones giran también aspectos importantes de la filosofía batailleana como son el gasto, el exceso, lo informe o el ojo.

Bataille reniega de la represión a la que la civilización somete lo corporal, la carnalidad y el erotismo, a favor del imperio hegemónico e higiénico de la Razón humana. Frente a esta ascesis de la carne, Bataille reivindica la suciedad, el placer, la tortura, el erotismo... todo lo que de alguna forma puede trastocar y transgredir, en definitiva, el orden social.



Para Bataille, “la transgresión no es la negación de lo prohibido, sino que lo supera y lo completa”.<sup>167</sup> La prohibición responde a la necesidad de expulsar la violencia fuera del curso habitual de las cosas. La violencia es perturbadora del orden social, lo pone en peligro y lo cuestiona. La colectividad reacciona al riesgo evidente de contagio de la violencia. La regula en la guerra, la condena en el cadáver, al que esconde. Sólo la permite en actos transgresores sancionados por la comunidad: el sacrificio, el encuentro erótico, la fiesta... La religión ordena la vulneración de las prohibiciones, se hace responsable de la prescripción que protege al muerto de los otros. Antes del cristianismo, en la orgía sagrada se genera un orden invertido, con el esclavo sirviendo al amo y a la inversa. Todo lo que es considerado impuro se alinea con lo profano, en oposición a lo sagrado.

La orgía, el ritual dionisiaco, se presenta así como requisito piadoso de la religión que busca una comunión con las fuerzas de la continuidad. El erotismo representa, pues, el núcleo de la transgresión desde el momento en que se separa de la naturaleza y de la biología, pero también del mundo del trabajo, al que se contrapone el gasto, el *potlatch* sin objeto. Bataille ve una prueba de esta hipótesis en las imágenes representadas en las monedas tracias, donde se advierte la promiscuidad propia de las Bacanales. Durante los siglos siguientes, se reproducen escenas orgiásticas de ritos dionisiacos en vasijas de cerámica.

*Por otra parte, estas tardías figuraciones nos ayudan a comprender un desarrollo en el que la violencia inhumana de los orígenes había desaparecido: las bellas pinturas de la Villa de los Misterios, en Pompeya, nos permiten imaginar la brillantez que alcanzaron las refinadas ceremonias del siglo I de nuestra era. Lo que sabemos de la sangrienta represión del año 186 a. C. relatada por Tito Livio, levanta dudosas acusaciones que sirvieron de base a una acción política destinada a contrarrestar una influencia exótica debilitante (en Italia, el culto de Dionisos, a despecho de un Dionisos latino, el dios Líber, fue considerado como una importación oriental). Los alegatos de Tácito o los relatos de Petronio nos inducen a creer que, al menos en parte, el culto de Dionisos degeneró en vulgar desenfreno orgiástico. Por una parte, creemos*

---

<sup>167</sup> Bataille, G. *Op. Cit.*, p. 46.

*tener la certeza de que, en los primeros siglos del Imperio, el auge del dionisismo fue tal que hubiera podido ser considerado como el poderoso rival del cristianismo. Por otra parte, la existencia tardía de un dionisismo más prudente, de un dionisismo decente, parece demostrar que el miedo a las confusiones incitó a los fieles de Dionisos a oponerse a la virulencia de los primeros tiempos.* <sup>168</sup>

Con la aparición del cristianismo, la gratificación erótica se reprime. La recompensa final tiende a diferirse y a relegarse a una existencia extracorpórea. El satanismo supone una réplica directa a esta postergación o negación del placer. El erotismo es relegado en las artes a las representaciones del infierno. Pero en el Renacimiento, los coleccionistas comienzan a encargar obras eróticas. La violencia de las pasiones se refleja en forma angustiosa en la obra de Durero, Lucas Cranach o Baldung. Bataille advierte una obsesión erótica en la representación de las damas desnudas tocadas con grandes sombreros de Cranach, pero también alude a las representaciones de un ajusticiado serrado a partir de la entrepierna como “algo más que un sentimiento de diversión en el artista”. <sup>169</sup>

Este vínculo entre erotismo y dolor, sexo y sadismo, lo trazará Bataille a lo largo de toda su obra. Insiste una y otra vez en el éxtasis de un cuerpo torturado y otro que hace el amor, sin advertir distinciones entre ambos. Según asegura, la escena del erotismo es una escena esencialmente violenta. Ya Delacroix había advertido la relación entre muerte y erotismo. Pero Manet es el primero en apartarse de los convencionalismos de la pintura. Y no es la violencia, sino la perversión, la obsesión sexual, la que une las mórbidas figuras de Gustave Moreau al erotismo. Tanto Friedrich Fussli como Balthus trabajan en la dirección que apunta Bataille, subrayando la perversión de lo erótico en su obra.

---

<sup>168</sup> Bataille, G. *Las lágrimas de Eros*, Barcelona, Tusquets, 1981, p. 87.

<sup>169</sup> *Íbid.*, p. 95.



*E. Delacroix, Muerte de Sardanápalo (detalle), 1827.*

Pero hay un antes y un después en la reflexión Batailleana, en ese ligar la muerte o la tortura al erotismo. Nos referimos al traumático hallazgo de los clichés fotográficos de un episodio de tortura en la China imperial. Las turbadoras imágenes nunca dejaron de atormentar a Bataille, hasta el punto de reflexionar sobre la irreversibilidad de la mirada, de la posibilidad de que lo que se ve nunca lo abandone a uno.

Los clichés del suplicio del magnicida Fu Tchu Li fueron publicados por *Dumas* y *Carpeaux*, siendo este último testigo en persona del castigo. El prisionero fue hallado culpable de atentar contra el emperador y condenado a ser cortado en pedazos el 10 de abril de 1905. Lo que a Bataille le resulta turbador sobremanera es la mirada de éxtasis del condenado al que descuartizan vivo, mirada que identifica en el Éxtasis de Santa Teresa de Bernini. Ya había insistido el filósofo en el carácter mundano y venéreo de tal transverbenación, enfatizando la forma hartó equívoca en que la mística había descrito su encuentro sobrenatural:

*Vi a un ángel cabe mí hacia el lado izquierdo en forma corporal (...) No era grande, sino pequeño, hermoso mucho, el rostro tan encendido que parecía de los ángeles muy subidos, que parece todos se abrasan (...) Veíale en las manos un dardo de oro largo, y al fin del hierro me parecía tener un poco de fuego. Este me parecía meter por el corazón algunas veces y que me llegaba a las entrañas: al sacarle me parecía las llevaba consigo, y me dejaba toda abrasada*

*en amor grande de Dios. Era tan grande el dolor que me hacía dar aquellos quejidos, y tan excesiva la suavidad que me pone este grandísimo dolor que no hay desear que se quite, ni se contenta el alma con menos que Dios. No es dolor corporal, sino espiritual, aunque no deja de participar el cuerpo algo, y aun harto. Es un requiebro tan suave que pasa entre el alma y Dios, que suplico yo a su bondad lo dé a gustar a quien pensare que miento... Los días que duraba esto andaba como embobada, no quisiera ver ni hablar, sino abrasarme con mi pena, que para mí era mayor gloria, que cuantas hayan tomado lo criado.*<sup>170</sup>



*Fotografías tomadas por el editor Carpeaux, 1905.*

La víctima fotografiada durante el tormento es la imagen más angustiosa que cabe imaginar. El suplicio es el de los *Cien Pedazos*, que data de la dinastía Manchú, reservado a los delitos más graves. Bataille estaba convencido de que, con el fin de prolongar el tormento, al condenado le era administrada una dosis de opio. La apariencia de la víctima es sin duda extática, casi beatífica. El filósofo reconoce que el regalo de ese cliché tuvo un papel decisivo en su vida. Nunca dejó de estar obsesionado por esta imagen de dolor y éxtasis: “Imagino el partido que, aun sin asistir al suplicio real, con el que soñó, aunque le fue inaccesible, el marqués de Sade hubiera sacado de la imagen que contiene: esa imagen que, de una manera u otra, tuvo siempre ante los ojos (...)”<sup>171</sup>

A Bataille y a esta tortura aludiría la escultura de los Hermanos *Chapman Ciber-iconic Man* (1996), donde un maniquí es colgado por los pies y la sangre que pierde a causa

<sup>170</sup> De Jesús, Santa Teresa. *Escritos de Santa Teresa de Jesús*, Tomo I, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1860, cap. XXIX, p. 89.

<sup>171</sup> Bataille, G. *Op. Cit.*, 1981, p. 238 .

de su martirio le es reintegrada a través de una máquina de diálisis. La obra es a la vez textual e irónica.

*Por encima de la estética de mutilación, genética frenética y terror apocalíptico que infecta las esculturas de las obras de los Chapman, una débil risotada puede oírse ahogada por el estruendo amplificado de la sangre cayendo y las máquinas de diálisis.*<sup>172</sup>



Jake y Dinos Chapman, *Ciber-iconic man*, 1996.

#### 1.2.7.2. *Potlatch* y patrones de cultura.

El *potlatch* es una ceremonia originaria de los indios del noroeste de Norteamérica y Canadá que siempre ha intrigado a los antropólogos. Pueblos como los *Haida*, los *Nuu-chah-nulth*, los *Kwakiutl* o los *Salís* solían dar festines pantagruélicos en los que se dilapidaba toda su riqueza.

El *potlatch* fue descrito famosamente por la antropóloga Ruth Benedict en su importante obra *Patterns of culture* (1934), obra paradigmática del relativismo cultural. Benedict es una de las fundadoras de la escuela de *Cultura y personalidad*, junto con Franz Boas y Margaret Mead, escuela que tiene uno de sus fundamentos

---

<sup>172</sup> Falconer, David. *Doctorin' the Retardis, Chapmanworld (catálogo)*, Londres, ICA, 1996, p. 7.

más importantes en la división nietzscheana en torno a lo apolíneo y lo dionisiaco. Así, Benedict identificaba ciertos rasgos de las personalidades culturales de algunos pueblos dentro de ciertas categorías fácilmente reconocibles para el occidental: taciturno y reservado para los pueblos apolíneos, expansivo e histriónico para los dionisiacos, unas categorías hoy del todo superadas por la teoría antropológica y por los informes etnográficos, y que muestran lo arriesgado que es sucumbir a la tentación de generalizar ante el hecho social, siempre proclive a las excepciones.

La ceremonia del *potlatch* que documentó Benedict consistía en la destrucción colectiva de todas las riquezas que podía poseer un pueblo, en una celebración del puro despilfarro, y guardaba más de un parecido con los banquetes melanesios, donde se consumían recursos de un modo absurdo bajo el punto de vista del occidental. Mantas, litros de aceite de pescado y muchos otros objetos valiosos eran arrojados al mar o quemados, en ocasiones dentro de la casa. Un componente esencial del *potlatch* era la posibilidad de desafiar a los rivales a través de la destrucción de la propia riqueza convertida en espectáculo. El sacrificio religioso puede ser incorporado como parte de un ceremonial de ofrendas a los ancestros. El jefe *Tlingit* podía degollar a un esclavo delante de su rival, esperando que éste respondiese degollando a su vez a un número de esclavos mayor. Los *Tchoukchi* del extremo noroeste siberiano degollaban colleras de valiosos perros para humillar a otros grupos. En el noroeste americano, lingotes de cobre que se utilizaban como moneda, eran arrojados al mar.<sup>173</sup>

Destruir el trabajo productivo mediante la gratuidad del gesto, la falta aparente de propósito o el consumo de gran cantidad de energía o recursos en aras de una sola acción inútil está detrás de las enigmáticas acciones de *potlatch* de estos pueblos del noroeste del Pacífico. En nuestros días, se ha hablado del *potlatch* mediático como alusión al derroche sin fin de imágenes en nuestra cultura. La aparente futilidad e irresponsabilidad de esta serie de acciones, en las que se sacrificaban bienes valiosos atesorados con esfuerzo en el transcurso de unas pocas horas, tiene cierta correspondencia con ciertas acciones artísticas como la *performance*, donde a menudo se reivindica lo gratuito del gesto como discurso central de la propuesta. Por ejemplo, algunos artistas han destruido moneda de curso legal. El artista Michel Landy,

---

<sup>173</sup> Bataille, G. *La parte maldita*, Barcelona, Icaria, 1987, p. 32.



vinculado en sus orígenes a la ascensión de los *yBas*,<sup>174</sup> es mayormente conocido por haber realizado una performance en 2001 titulada *Break Down*, que consistió en reunir, catalogar, etiquetar y clasificar todas sus posesiones para proceder a continuación a su destrucción sistemática y completa.



Michael Landy, *Break Down*, 2001.

Tanta más extrañeza producen las ceremonias del *potlatch* en la mentalidad del capitalismo globalizado, una mentalidad heredera de la austeridad protestante, donde Max Weber ve los principios del capitalismo en la célebre obra *La ética protestante y el espíritu del capitalismo* (1903). Los principios de los calvinistas: la frugalidad, el autosacrificio y el respeto por la ley predisponían a los puritanos hacia el trabajo duro y el ahorro y, casualmente, los preparó para ser capitalistas de éxito: “Los medios que habían elegido para perseguir la salvación en el otro mundo les habían comportado un éxito no buscado en calidad de empresarios en éste”.<sup>175</sup>

La sociedad nos exige un esfuerzo positivo y racional en el que uno es enjaezado al trabajo productivo a través de conceptos como orden, disciplina, ahorro y moral. A estos valores, positivos, se opone la fiesta. Durkheim ya distinguió la importancia de la fiesta en cuanto alineada junto a lo sagrado en oposición a lo profano.

*En realidad, con frecuencia se considera la fiesta como el reino mismo de lo sagrado. El día de fiesta, aunque sólo se trate del domingo, es ante todo un día consagrado a lo divino, en que se prohíbe el trabajo, dedicado al reposo, al regocijo y a la alabanza de Dios (...) Ya se ha visto que en la vida ordinaria lo sagrado se manifiesta casi exclusivamente por medio de prohibiciones. Se define como lo “reservado”, lo “separado”; se le pone fuera del uso común,*

---

<sup>174</sup> *Young British artists*, grupo de artistas emergente en Reino Unido durante los años noventa.

<sup>175</sup> Kuper, Adam. *Cultura. La versión de los antropólogos*, Barcelona, Paidós, 2001, pp. 69-70.

*protegido por prohibiciones destinadas a evitar todo ataque contra el orden del mundo, todo riesgo de trastornarlo y de introducir en él un germen turbador. Aparece, pues, como esencialmente negativo(...). Pero el período sagrado de la vida social es precisamente aquél en que las reglas se suspenden y se recomienda en cierto modo la licencia.*<sup>176</sup>

De igual forma, a la paciente acumulación de recursos que permite la dedicación al trabajo cotidiano, se opone la francachela que trueca el ahorro y despilfarra los caudales. No sólo orgías consumidoras de la boca y el sexo, sino orgías de expresión, despilfarro de palabras, de gestos. Bromas, insultos, obscenidades y gritos sacrílegos que se cruzan entre el público y el cortejo que lo atraviesa, como en el segundo día de las *Antesterias*, en las *Leneanas*, los Grandes Misterios, el Carnaval, la Fiesta medieval de los Locos, o la lucha de invectivas y apodos entre el grupo de las mujeres y el de los hombres, como en el Santuario de *Demeter Mysia* cerca de Pellana de Acaya, constituyen los principales excesos de palabra.<sup>177</sup>

En las teorías de Bajtin<sup>178</sup> de lo carnavalesco y el cuerpo grotesco, basados en los estudios literarios de la Edad Media y el Renacimiento, la obra de Rabelais *Gargantúa y Pantagruel* desempeña un papel central en la épica de la carne y de lo bajo. El apetito desmedido, el continuo desfilar de excesos, suponen una reformulación de los conflictos de su tiempo en términos puramente fisiológicos. El cuerpo grotesco representa el ciclo de la vida y de la muerte, la reivindicación de lo abyecto a través de lo bajo corporal y lo cómico.

Una reafirmación del cuerpo, el instinto y lo material, volcado en la fiesta en su sentido catártico, dionisiaco. En la fiesta se suspende toda normativa y se da rienda suelta a los deseos reprimidos en el flujo de la vida productiva. Es más, a menudo todo debe realizarse al revés. Hay que rebasar las prohibiciones, liquidar el orden impuesto por el interdicto. Se viola sistemáticamente toda prescripción, toda ley, a cambio de que al día siguiente la comunidad las considere tan sagradas e inviolables como la víspera de la celebración de las transgresiones.

---

<sup>176</sup> Caillouis, R. *Op. Cit.*, p. 113.

<sup>177</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>178</sup> Bajtin, M. *Op. Cit.*, passim.



La orgía donde se invierte lo bajo y lo alto, lo sagrado y lo profano, el papel del amo y del esclavo es la sintaxis de esta política del exceso que promueve Bataille. Lo que discurre por los márgenes de la historia, y sin embargo está siempre presente, como un doble movimiento en el que fórmulas, gestos y personajes adoptan nuevos nombres para significar siempre lo mismo. El diablo es Dionisos revivido en la Edad Media, y las celebraciones mistericas son reprimidas, para pasar a convertirse en aquelarres. Así muestra la transgresión su reverso paródico, su dualidad fundacional. Los aquelarres aparecen como una réplica mimética, paródica, de la liturgia católica. Están específicamente prohibidos y castigados con la muerte. La Inquisición los persigue de forma obsesiva. Los maestros de ceremonia sin duda idearon prácticas heréticas en las que imitaban el verdadero culto. El sacrilegio estuvo siempre presente en estas sociedades secretas. El mismo nombre de Misa Negra, aparecido hacia finales de la Edad Media, remite a su carácter de fiesta infernal. Huysmans asistió a uno de estos rituales, descrito en su novela *La bas* (1891), lo cual es para Bataille una prueba de que los adoradores de Dionisos reciclados en el Diablo católico habían adoptado el ritual oficial como forma herética de sus propias ceremonias invertidas.<sup>179</sup>

Las actividades que envuelven estas acciones que nos conectan con otro ser humano conducen al espíritu humano, por así decirlo, a la cima de la experiencia. No hay trance más intenso que el erótico, según Bataille. Por contraste, Reich, en *La función del orgasmo* (1927), que había basado su estudio en la visión de Malinowski de la vida sexual trobriandesa<sup>180</sup>, intenta hacer racional y positiva la sexualidad en una sociedad que él asume como opresora e irracional. El orgasmo era una liberación parcialmente involuntaria, la pérdida virtual de la conciencia, y la pérdida de control sobre los movimientos corporales. Reich promovía reformas sociales de índole liberal para con la sexualidad: tanto Reich como Bataille buscaban un nuevo orden moral, para Reich basado en la autorregulación de los deseos naturalmente buenos, libres de culpa e imposición, pero para Bataille la sexualidad no es algo que hay que gozar, sino experimentar como un sacrificio religioso, por medio de la vergüenza, de la culpa y de la transgresión. Un concepto religioso por naturaleza, y basado en la interiorización

---

<sup>179</sup> Bataille, G. *Op. Cit.*, 1997, p. 95.

<sup>180</sup> Malinowski, Bronislaw. *Los argonautas del Pacífico Occidental*, Madrid, Península, 2000.

heteronómica de lo sagrado, que ubicaba más allá de la moral, de la racionalidad y de la sociedad. Incluía también Bataille en esta categoría el éxtasis religioso. Junto al misticismo habría que mencionar los rituales de los chamanes, destinados también a producir un estado hipnótico, o el uso de drogas de diseño como el ácido lisérgico para inducirnos al éxtasis.

El carácter del éxtasis excede al propio lenguaje, lo supera en cuanto manifestación que escapa a la estructura del mismo, que es racional y formalista. El lenguaje se enfrenta a su propia impotencia cuando tiene que describir el límite en el que él mismo sucumbe. Michel Foucault expresó esta paradoja de estar “fuera de sí”:

*Su origen se remonta al Seudo-Dionisio y pasa por Sade, Nietzsche, Mallarmé, Artaud, Blanchot, Klossowski y, por supuesto, el propio Bataille. Éste se enfrenta a los grandes temas que constituyen el núcleo del pensamiento del afuera: el límite y la transgresión, el desgarramiento del sujeto y el lenguaje, el estar “fuera de sí”. Ese pensamiento para expresarse se encuentra con dificultades inevitables, pues el lenguaje necesariamente lo traiciona por estar basado en la razón, el trabajo y la utilidad, que son incompatibles con la experiencia del afuera. El lenguaje se enfrenta a lo imposible, enunciar el límite, la experiencia en que él mismo se acaba. Sin embargo, debe hacer frente a lo que se mueve en sus bordes y se manifiesta de distintas maneras: la ausencia, la indigencia del ser, el vacío, el hiato, el silencio, la desgarradura, la fractura del sujeto, el olvido, el intersticio entre las imágenes, la grieta y la obertura, el olvido, la mirada abocada a la muerte.<sup>181</sup>*

El derroche, el *potlatch* sexual, se da en la bacanal como una consunción del instinto de la vida y la muerte. En cambio, en el contexto en que surge el cristianismo las actividades orgiásticas son condenadas como aspecto sintomático del paganismo y de su dilapidación sexual. El cristianismo prohíbe todo exceso y regula todo gasto en la restricción del celibato o en la institución matrimonial.

Paradójicamente, la naturalización de la transgresión promete su aniquilación. El desorden de la sexualidad está relacionado en Bataille con el derroche festivo, violento

---

<sup>181</sup> Navarro, Ginés. *El cuerpo y la mirada. Desvelando a Bataille*, Anthropos Editorial, Barcelona, 2002, p. 32.

y sin objeto. No hay propósito en el gasto, es lo opuesto al mundo del trabajo, del esfuerzo cotidiano. Apoyándose en la reflexión batailleana, algunos artistas se han esforzado por representar lo irrepresentable, traer a escena lo que está escondido, fuera de la vista del público. Se celebra, así, la sexualidad como gasto y como razón opuesta al discurso dominante.

### **1.2.7.3. Lascaux, el origen del arte.**

Bataille estuvo también muy interesado en la crítica literaria y artística, y enunció algunas teorías al respecto desde la perspectiva de la parte maldita. En *La literatura y el mal* (1957) y en algunos otros ensayos, además de sus artículos, reflexionó sobre la creación y los creadores. Prestó especial atención a una escena hallada en las entrañas de la cueva de Lascaux, donde situó los inicios del arte.

En el arte paleolítico, los cuerpos animales se adueñan de lo representado, configuran una constelación de deseos y ambiciones primigenias. La codicia de la carne se transforma en esos bisontes y ciervos que brincan en los abrigos de las cuevas, con las patas extendidas en actitud de huir. En contraste con la precariedad con la que se dibujan las figuras humanas, carentes de individualidad, como representantes abstractos de esa poderosa fuerza, la colectividad, destaca la consumada habilidad con que se trazan los animales que fluyen por las paredes de las grutas prehistóricas: rinocerontes, osos, ciervos, bisontes, toros, caballos, lobos, cabras... ordenan el universo pictórico y el horizonte cultural de los humanos primitivos. El alimento sacia a las tribus humanas incesantemente hambrientas, con su apetencia inagotable de grasa y carne, pero el alimento se escapa, y en su huida deja tras de sí la belleza (¿involuntaria?, se preguntan los expertos) y el arte.

Bataille se esfuerza por interpretar la enigmática *imagen del pozo* hallada en una cueva paleolítica. En las entrañas de la gruta de Lascaux, encuentra el germen de la empresa artística humana. Las relaciones entre muerte y vida, formuladas en forma de un enigma que tiene por objeto el sexo como nexo entre lo uno y lo otro, desconcertaron profundamente a Bataille y a la vez le ofrecieron una respuesta certera de sus

intuiciones. Una escena al fondo de la cueva muestra a un bisonte, herido, con las entrañas a la vista, que sin embargo hace frente y arremete contra una figura humana. El hombre que cae desplomado tiene cabeza de pájaro:

*Pero nosotros, ahora, nos desesperamos ante la sombría imagen que nos ofrecen las paredes de la cueva: la de un hombre de cabeza de pájaro y sexo erecto que se desploma ante un bisonte herido de muerte, con las entrañas colgando, y que pese a todo le hace frente. Un carácter oscuro, extraño, individualiza esta escena patética con la cual no puede compararse ninguna otra pintura de la misma época. Por debajo del hombre caído un pájaro de idéntico trazo, que corona la extremidad de una estaca, acaba de desorientarnos. Algo más allá, hacia la izquierda, un rinoceronte, seguramente ajeno a la escena en la que el bisonte y el hombre-pájaro parecen unidos por la proximidad de la muerte, se aleja. El abate Breuil ha sugerido que el rinoceronte podría alejarse lentamente de los agonizantes, después de haber destrozado el vientre del bisonte; pero, evidentemente, el sentido de la pintura atribuye al hombre, al venablo que tan sólo la mano del moribundo pudo arrojar, el origen de la herida.<sup>182</sup>*



*Hombre con cabeza de pájaro en la gruta de Lascaux, pintura rupestre de unos 13.500 años a. de C.*

---

<sup>182</sup> Bataille, G. *Op. Cit.*, 1981, pp. 54-55.

En esta imagen, congelada en una nebulosa de misterios y suposiciones, ve Bataille esbozados los principios del “crimen y la expiación”.<sup>183</sup> Su enigma es el enigma mismo de lo sagrado. La lógica de la retribución, presente en muchos pueblos primitivos, repara una muerte con otra, asume los cargos de apropiarse de una vida para alimentar la propia. En ese vínculo el sexo actúa como el resorte entre dos mundos. El de la vida y el de la muerte. Pero también el del ser humano y el animal. Ya no es posible ser animal nunca más.

*Así, el animal, interdicto y proscrito, es lo que el hombre fue pero no debe ser, aquello frente a lo cual no debe, si quiere seguir siendo hombre, ceder. El animal representa todo lo “otro” contra lo cual el hombre se construyó humanamente.*

*La atención que Bataille presta al animal es realmente continuación de sus antiguas preocupaciones por lo heterogéneo. Recordaremos que intentó caracterizar una heterología, una ciencia del otro, que conduciría, en la medida en que eso fuera posible, a una caracterización positiva del otro. La delimitación del animal como territorio del otro, formaría parte, pues, del intento de delimitación de lo humano.*

*El animal no trabaja, no vive en el proyecto, sin tiempo ni historia, vive en el instante, está más allá del pasado y del futuro y a ello se debe la inmaculada calma que se advierte en su mirada. Carece de consciencia desgarrada y no hay escisión entre él y su mundo; vive así en perpetua unidad, en un “continuum vital” que le libra de la pesada carga de la individualidad. Como unidad plena, no experimenta el vacío íntimo que corroe el corazón del hombre desde que éste se apartó de la Naturaleza (...). No tiene razón que combata a sus instintos.*<sup>184</sup>

Con la cultura, con el arte, el hombre ha renegado de su conducta animal, y el camino que ha emprendido es un camino irreversible. Se prohíbe a sí mismo actuar como tal, ceder a los deseos y sensaciones de su naturaleza irracional. Mira al animal con deseo y nostalgia, con reverencia por capacidades que imagina superiores, dotadas de voluntad, belleza, intención. Se deja cazar sólo después de seguir ciertos rituales y ciertas ceremonias mágicas. Sólo por medio del conjuro entrega el animal que huye su

---

<sup>183</sup> *Íbidem.*

<sup>184</sup> Navarro, G. *Op. Cit.*, p. 133-134.

vida a los hombres. El dios-animal causa admiración pero también terror, porque ante su grandeza el hombre no es nada, arriesgará la vida y posiblemente morirá; el animal anuncia la angustia de la muerte, presagia la muerte y es por ello sagrado.<sup>185</sup>

La indescifrable imagen en el fondo de la cueva de Lascaux cautiva a Bataille y es piedra angular de su pensamiento. Lo que se representa allí es la tensión entre interdicto y transgresión, el hombre sometido a esas fuerzas ciegas y vacías, que desencadenan la violencia que siempre retorna, obstinada, contra uno mismo.

El hombre muere matando. El bisonte arrastra sus vísceras, pero el hombre-pájaro va a expiar su pecado con la propia muerte. Su sexo erecto tal vez represente una rebelión temprana, la afirmación terca de la vida hasta en la muerte, el llamado del sexo como transgresión. Tanto la muerte como el sexo amenazan la estabilidad del ser, le hacen promesas de continuidad en la discontinuidad. El sexo erecto individualiza la figura, le diferencia de las demás representaciones, le aísla y lo devuelve bajo una identidad transgresora. El cazador de cabeza de pájaro se construye por oposición enigmática a sus semejantes. Su individualidad es un síntoma de la discontinuidad del ser. Ahora regresa, mortalmente herido, a la continuidad añorada, incorporándose por la doble vía de la muerte y el sexo. O, más bien, el erotismo, que le entrega de nuevo a la corriente de la continuidad biológica, donde el cuerpo muerto y descompuesto es reintegrado al flujo del devenir.

Códigos, normas, cultura, el ser se pliega al interdicto que le asegura la pertenencia a la comunidad... La reivindicación de Bataille se dirige a lo marginal, a todo lo que de alguna forma puede transgredir el orden social. Lo animal frente a lo humano.

Finalmente, Bataille sostiene que el tema de la pintura no es otro que el del crimen y la expiación. La redención del chamán por habar tomado una vida. La caverna supondría el espacio sagrado que el ser humano trata de recuperar construyendo templos y catedrales:

*Aquel enorme espacio propicio para la aparición de las sombras de Dios, de sus imágenes, del Dios mismo (...) Y en esa soledad oculta, la más solitaria de todas, íntima y última se producirá la revelación del enigma de la existencia, enigma que no puede ser reducido a conceptos, pues es su ruina, que sólo puede ser*

---

<sup>185</sup>*Íbid.*, p. 136.

*aprehendido y expresado por el símbolo, por la imagen, por el arte, en “la visión del más solitario”. Es necesario descender a la oscuridad de la tierra para escuchar “la voz bárbara y desgarrada que viene de la profundidad del vientre”, al ser profundo que nos habita más allá de la superficie, de las ropas, la piel y la apariencia, y para acceder a nuestra otra parte, animal, sagrada, pues el hombre no es sólo laboral y racional. Hay un espacio y una situación sagrados que se repiten en todo cuerpo, desde la tierra a las construcciones. La revelación de esa realidad que constituye el núcleo de la existencia se da en el afuera, en el interior de la gruta más inaccesible, en el pozo de Lascaux. Y Lascaux es por ello el signo y el límite de la humanidad.<sup>186</sup>*

No es casual que Bataille cifre un potente símbolo en una caverna, inicio de la humanidad, de la misma manera que Platón postula el dualismo de la naturaleza humana en el mito de la caverna. Sin embargo, la conclusión de Bataille es diametralmente opuesta: no sublimarse en el anhelo de un ideal superior y extracorpóreo, sino sucumbir a la exigencia efímera de la carne, entregarse al éxtasis, salir de uno mismo para atisbar la continuidad interrumpida por la propia conciencia de la individualidad, asomarse a la muerte desde el vértigo del orgasmo. Un movimiento inverso al que sostienen los pilares de la civilización, hacia lo alto, hundiéndose hacia lo bajo. Una atracción hacia el abismo que en realidad supera al propio abismo.

Bataille argumenta que las prohibiciones responden a la necesidad de expulsar la violencia fuera del curso habitual de las cosas. Reprimida por la religión, o a causa precisamente de su prohibición, aparece la ambigüedad del interdicto. Su propia naturaleza de cosa prohibida invita a su transgresión. Esta doble concepción permite que lo prohibido sea revisado a partir de esta dualidad. Cuando Freud habla de la prohibición que se opone al contacto del cadáver debe representarse el tabú que protegía al muerto refiriéndolo al deseo que otros tenían de comérselo. Las escenas de caza y de guerra reflejadas en las cuevas, en los cuadros, son un intento extemporáneo de arrojar la violencia al plano simbólico. El cristianismo sanciona los recursos sexuales, regula la administración de la energía erótica, condenando a lo impuro a

---

<sup>186</sup> Navarro, G. *Op. Cit.*, p. 125.

transmutarse en lo profano, a organizar un mundo en los márgenes. Los mismos márgenes a los que los transgresores son arrojados por lo prohibido.

### 1.2.8. Gesto aberrante y repetición.

*Dos globos del mismo color y consistencia se habían animado con movimientos contrarios y simultáneos. Un testículo blanco de toro había penetrado la carne rosa y negra de Simone; un ojo había salido de la cabeza del joven torero. Esa coincidencia ligada hasta la muerte a una especie de licuefacción urinaria del cielo, un momento me devolvió a Marcelle. En ese instante incaptable me pareció tocarla.*

Georges Bataille, *Historia del ojo*.

Bataille reconoce en Sade la figura seminal que anuncia la gesta transgresora que se desencadenará en la modernidad. El hombre soberano de Sade se atreve a soñar sin límites, a imaginar lo inimaginable. Su obra ilustra a la perfección la teoría de Bataille que intuye al erotismo como una actividad siempre violenta. La sexualidad de Sade opone el deseo del yo al de todos los demás, que no pueden sino ejercer de víctimas en un sistema en que la propia voluntad es la única protagonista. Sin embargo, al abolir toda ley, al supeditar toda acción al imperio de la voluntad soberana de este hombre nacido de las cenizas del Antiguo Régimen, se sigue una objeción. El individuo capaz de toda transgresión está ocupando el vacío dejado por el Dios destronado. Sade va a vulnerar todos y cada uno de los principios de un Dios en el que no cree. Y así, focalizando el propio interés como aspecto central de la propia existencia, Sade incurre en la fatal contradicción: al transgredirlo todo, al no respetar ningún límite, al aceptar como válida solamente la propia voluntad de uno, se sigue que es precisamente esa vocación de voluntad despótica la que no puede transgredirse nunca. Así, se da la ironía de que aquellos que no viven más que para el placer, los que el siglo XVIII conoció como libertinos, “sólo son grandes porque han aniquilado en sí toda capacidad de placer”.<sup>187</sup> Y Sade se ve obligado a reconocer que por esa razón, por la imposibilidad

---

<sup>187</sup> Bataille, G. *Op. Cit.*, 1997, p. 129.



de *sentir*, estos libertinos buscan la anomalía, pues la voluptuosidad *normal* ya no les basta.

En el proyecto batailleano, muchas de sus novelas alcanzan un estatus pornográfico, como la célebre *Historia del ojo*. No sólo por el contenido, que busca, en la mejor estela de Sade, turbar al lector con su catálogo triunfal de obscenidades, culminado por el insólito vaciado del ojo del torero y su singular destino, sino, como ha señalado Vargas Llosa, por su propia concepción formal. Dice acertadamente Vargas Llosa que *Historia del ojo* es una novela gótica, “un mundo que parodia una parodia”.<sup>188</sup> Su única aspiración es la transgresión, y una monótona serie de atrocidades se encadena, como en la obra de Sade, para ofrecer esa “exacerbación del romanticismo”<sup>189</sup> que produjo, entre el siglo XVIII y el XIX, una predilección por el miedo, lo macabro, lo horrible y lo sobrenatural.

Esta propensión la podemos encontrar en buena parte del arte objeto de este estudio, legitimada bajo etiquetas como *lo abyecto* o *lo informe*. Porque no sólo en sus temas el arte transgresor contemporáneo toma préstamos de lo bajo cultural y de la cultura de masas en general, sino que en su propia estética ha adoptado un corpus de lo gótico, lo grosero, lo propio de serial B y demás productos residuales de la producción cultural de masas.

Al interés por lo sórdido y lo macabro hay que unir la insistencia en la serie, en la repetición. Las obras de Sade son largos inventarios de variaciones sobre un mismo tema. Una página tomada al azar del manuscrito de *Las 120 jornadas* (1785) procede a una rutinaria enumeración de atrocidades:

“DIA DIECISIETE. 89. El del 30 de enero de la Martaine y del que la misma Desgranges habló el 15 de febrero, corta las tetas y las nalgas de una muchacha, se las come, y coloca sobre las llagas unos emplastos que queman las carnes con tal violencia que la hacen morir. La obliga a comer también de su propia carne, que le acaba de cortar y que ha asado.

90. Un malvado hace hervir a una niña en el interior de una marmita.

91. Otro malvado: la hace asar viva ensartada en el asador, después de

---

<sup>188</sup> Vargas Llosa, Mario. “El placer glacial”, en Bataille. *Historia del ojo*, Barcelona, Tusquets, 1978, p. 11.

<sup>189</sup> *Ibidem*.

*haberla poseído por detrás.*

*92. Un hombre cuya primera pasión era la de hacer joder ante él, por el culo, a muchachas y muchachos por pitos muy grandes, empala por el ano y deja morir así mientras observa las contorsiones de la mujer.*

*93. Un malvado: amarra a una mujer a una rueda y, sin haberle hecho antes ningún daño, la deja morir así naturalmente.”<sup>190</sup>*

La insistencia en el inventario contrasta con las acciones del *Teatro de las Orgías y los Misterios* de Nitsch, donde encuentra una fortaleza sadiana a imagen y semejanza del castillo de Silling. El programa para la performance de 1998 realizada en su castillo de Prinzenndorf empieza como sigue:

*Día 1º, Lunes 3 de Agosto de 1998.*

*Hora 5.32. Alba.*

*Asesinato y descuartizamiento de un animal.*

*Hora 15.00.*

*Procesión con camillas sobre las que son transportados los actores pasivos acostados y sentados y animales descuartizados (toros, cerdos, cabras).*

*Final de la primera noche.*

*El toro se fija en el muro del castillo; la orquesta acompaña la acción.*

*Hora 0.30.*

*Acción en la cantina del castillo; desmembramiento y acción con un cerdo descuartizado.*

*Hora 2.00.*

*Descanso en los campos cercanos del castillo.<sup>191</sup>*

Ambas enumeraciones nos remiten a un único gesto aberrante, una única escena perversa o malvada, que se repite una y otra vez. La estructura de las novelas sadianas es circular. Desde las primeras páginas se hace apologético, doctrinal. El estilo a menudo es descuidado, apremiante. Sade parece apresurarse a captar todos los excesos que le dicta su imaginación, todas las formas posibles de mutilación y crimen, hasta el punto de que, como el arte contemporáneo al que me refiero, se olvida de

---

<sup>190</sup> Sade, A.D.F. *Op. Cit.*, 1991, p. 238.

<sup>191</sup> Amorós Blasco, Lorena. *Abismos de la mirada. La experiencia límite en el autorretrato último*, Murcia, Cendeac, 2005, pp. 111-112.

que al otro lado hay un lector/espectador mortalmente anestesiado por el tedio que le provoca el inventario. Sugiere Bataille que de la monstruosidad de la obra de Sade se desprende aburrimiento, pero ese mismo aburrimiento constituye, a su vez, su sentido. Pierre Klossowski afirma que “sus interminables novelas se parecen más a los devocionarios que a los libros que nos divierten”.<sup>192</sup> Lo dice Simone de Beauvoir en su ensayo “¿Hay que quemar a Sade?”: “Una vez más Sade olvida al lector y se dirige a sí mismo”.<sup>193</sup>

Cabría preguntarse si ciertas obras de arte transgresor no adolecen de un mismo ensimismamiento. Su solipsismo las hace obras absortas, repetitivas. En ocasiones se sospecha que desprecian al espectador como Sade desdeña a su lector, y van de exceso en exceso como meros catálogos de perversiones. Vargas Llosa compara su escritura impersonal con los textos de los alienados:

*En los que, no obstante el deslumbramiento que pueden producirnos por momentos la audacia de sus imágenes o lo asombroso que cuentan, es imposible establecer un contacto durable. En ellos el autor se dice, no nos dice ciertas cosas, se cuenta algo a sí mismo, no nos lo cuenta a nosotros.*<sup>194</sup>

Una prosa obsesiva, narcisista, en la que el marqués desgrana sus depravaciones con la misma frialdad que atribuye Vargas Llosa al texto de Bataille:

*Su carácter glacial, esa frialdad que, de principio a fin, hiela el fuego del sexo y el espíritu sadomasoquista que en él llamean, y que es la misma que deshumaniza y vuelve mero conocimiento, en un libro científico, las pasiones o sufrimientos del hombre.*<sup>195</sup>

Así sucede también en las obras de arte nacidas de la pura subjetividad del artista, donde éste se niega a compartir un mismo código con el espectador. Y de igual forma que en la escritura de Sade, ésta no es puramente descriptiva u objetiva, sino interpretativa. Su sentido radica en unir el gesto aberrante o transgresor a la razón aplicada a la naturaleza sensible. En este esquema, lo ultrajado ha de mantenerse incólume para servir de pilar a lo que se ultraja. Porque de lo contrario, al obligar a la

---

<sup>192</sup> Citado en Bataille, G. *La literatura y el mal*, Madrid, Taurus, 1959, p. 164.

<sup>193</sup> De Beauvoir, S. *Op. Cit.*, p. 29.

<sup>194</sup> Vargas Llosa, M. *Op. Cit.*, p. 16.

<sup>195</sup> *Íbidem*.

razón a servir como referencia de lo anómalo, y a ésta a remitirse a aquélla, la transgresión termina siendo un sofisma más, puro ejercicio intelectual, y en medio de la insurrección generalizada de la revolución, el propio sadismo no sería más que “una ideología utópica entre otras”.<sup>196</sup>

Aristóteles sostiene en la *Poética* que el temor trágico y la piedad pueden ser provocadas por el espectáculo, pueden surgir de la estructura, de la acción que se desarrolla en el drama. Juzga el filósofo que conmover al espectador a través de la narración es lícito, y así nos sobrecogemos sólo al oír relatar la historia de Edipo. Pero también juzga con dureza a los que se valen del puro espectáculo, del efecto, para, colocando ante nuestros ojos lo que es “simplemente monstruoso”, tratar de conmovernos: “desconocen por completo el sentido de la tragedia; no se debe exigir de la tragedia cualquier clase de placer, sino sólo su propio placer”.<sup>197</sup>

Cabría entonces decir que no nos vale cualquier clase de transgresión. Colocar ante los ojos del espectador un mismo gesto aberrante que se realiza a sí mismo a costa de comprometer la sensibilidad del espectador, puede derivar en un arte más abusivo que transgresor. Así, hay obras que no pueden realizarse si no es *a costa* de alguien. Un catálogo particularmente extenso de esta categoría lo constituyen las obras blasfemas.



Martin Kippenberger, *Rana crucificada*, 2008.

---

<sup>196</sup> Klossowski, P. *Op. Cit.*, pp. 9-11.

<sup>197</sup> Aristóteles. *Op. Cit.*, p. 27.

En el devenir de la historia del Arte, resulta claro que, tal y como observa Klossowski, “cada transgresión debe engendrar otra”.<sup>198</sup> Es decir, la transgresión no se genera de un acto subversivo, sino de la tensión entre las fuerzas que colisionan a través de ella. Es la tensión la que la alumbra, por eso se reitera a sí misma hasta el infinito. Desde Goya a los Chapman fluye por un mismo circuito que compromete a todas las producciones culturales de una sociedad. Buscan incesantemente un límite que transgredir dentro de lo artístico. El artista trabaja con símbolos, con abstracciones, con imágenes. Se apropia de una serie de representaciones que son custodiadas por una poderosa institución, añadiendo un nuevo gesto a un gesto que es por su esencia virtualmente infinito. Un Cristo que es un esqueleto, un Cristo que es una rana, un Cristo sumergido en orina... no tienen otro sentido que cualquiera de los cientos de gestos de coprofilia y parafilias contenidos en la narrativa sadiana. Descontextualizados no son nada, inmersos en la riada de gestos blasfemos participan de la transgresión que los contiene y de la cual son el vehículo. Cada uno engendra uno nuevo. Sólo pocas transgresiones resisten el paso del tiempo, y sin embargo cada día asistimos a la exposición de nuevas acciones artísticas que pueden ser consideradas como gestos aberrantes, acciones que conllevan la inevitable desaparición del límite. Si la monstruosidad se vuelve la norma, si la anomalía es lo usual, ¿cómo transgredir?<sup>199</sup>

La reiteración es por tanto la vía de expresión natural de la transgresión: Sade, Bataille, lo exponen a través de su obra convirtiendo ésta en un mismo gesto aberrante para demostrar que su subversión no pertenece a la esfera del impulso ocasional, sino que constituye un sistema ordenado, donde transgredir se convierte en una acción metódica, realizada con perfecto acuerdo de la razón, y siendo uno dueño de todas sus facultades. Extremar la lucidez es fundamental, porque si fuesen tomados por locos el discurso se derrumbaría.

*La reiteración es ante todo la condición requerida para que el monstruo permanezca al nivel de la monstruosidad; si la reiteración es puramente*

---

<sup>198</sup> Klossowski, P. *Op.Cit.*, p.13.

<sup>199</sup> *Íbid.*, p. 12. Klossowski se interroga acerca de una hipotética humanidad formada íntegramente por malvados: Si toda la especie humana “degenerase”, si no hubiese más que perversos confesos- si la monstruosidad integral se volviese, pues, efectiva-, se podría creer logrado el “fin” de Sade, es decir, que ya no habría “monstruos” y el “sadismo” desaparecería.

*pasional, queda mal asegurada. A fin de que el monstruo progrese más allá del nivel propiamente alcanzado, necesita ante todo evitar recaer más acá; sólo puede hacerlo a condición de reiterar sus actos en la apatía absoluta. Sólo ella puede mantenerlo en un estado de transgresión permanente. Al proponer esta condición nueva al candidato de la monstruosidad integral, Sade introduce una crítica de lo sensible y, en particular, una crítica del beneficio primario de la transgresión, o sea del gozo inseparable del acto.*<sup>200</sup>

Desde la perspectiva narrativa, esta repetición de un único episodio de mil maneras distintas guarda un parecido de familia con el género de la pornografía, género que ha conocido una fulgurante ascensión desde los márgenes culpables del discurso a posiciones centrales. El erotismo siempre ha estado presente en el arte, bordeando la línea de lo pornográfico. Los artistas se han visto confrontados a los peligros de semejante etiqueta una y otra vez. Algunas obras, como *El origen del mundo* (1866) de Courbet, fueron ocultas para el mundo durante años. Pero el arte transgresor reivindica la pornografía como vehículo natural de sus propuestas. En los noventa, el artista Jeff Koons se casó con la actriz porno y diputada italiana *Cicciolina*, y se fotografió realizando actos sexuales escenificados y encuadrados según las convenciones propias del género.



Jeff Koons. *Dirt, Made in Heaven* (1989-1991)

Ensayos sobre la cuestión, protagonismo mediático de sus anteriormente execrados actores y actrices, y expansión de sus formas compositivas en el arte. El mismo caudal

---

<sup>200</sup> *Íbid.*, *Op. Cit.*, p. 20.

desplegado a la busca de un sólo instante que se repite de una y mil maneras. La misma concepción de la transgresión como movimiento que se opone a un límite.

*Una película en que Gilberto violara siempre a Gilberta, por delante, por detrás y de lado, no sería sostenible. Ni físicamente para los actores, ni económicamente para el productor, ni psicológicamente para el espectador: para que la transgresión tenga éxito es necesario que se perfile sobre un fondo de normalidad.*<sup>201</sup>

La idea de la reiteración apática explica la relación entre transgresión y censura, como un ciclo que se puede descomponer en estados sucesivos: insurrección-transgresión-intimidación.<sup>202</sup> Es lo que Nietzsche llamó la inocencia del devenir, pero también la dialéctica hegeliana aplicada a los ciclos históricos de límite (por ejemplo, el Antiguo Régimen) y superación de éste o transgresión (Revolución).

Sin embargo, cuando la transgresión es meramente *aparente*, cuando se limita a escenificar un único acto aberrante a través de una reiteración maniática, podríamos tal vez equiparar esta única escena de la transgresión con un arte neurótico, que busca aliviar la angustia a través del desplazamiento.

Freud no dejó de observar las similitudes del tabú en los pueblos primitivos con las prohibiciones obsesivas de los neuróticos. Los actos neuróticos (lavarse repetidamente las manos, no pisar sobre cierto dibujo en el pavimento, abrir y cerrar una puerta cierto número de veces...) tienen su origen en el contacto. Entrar en contacto con un elemento contaminado, o portador de microbios (siendo ésta una neurosis clásica) sólo puede exorcizarse a partir de una serie de ceremoniales. De la misma forma, la infracción del tabú sólo puede solventarse mediante la expiación o la purificación ritual. El que ha entrado en contacto con algo tabú, deviene persona tabú él mismo, en un caso de lo que Freud llama desplazamiento. Es responsable, en última instancia, de toda irregularidad y toda inversión del orden establecido. Son responsabilizados de prodigios, eclipses, nacimientos monstruosos, sequías o pestes. El poder infeccioso del objeto tabuizado pasa así al sujeto, y éste aparece en un estado intermedio, potencialmente peligroso, que debe ser sometido a purificación.

---

<sup>201</sup> Barba, A. y Montes, J., *La ceremonia del porno*, Barcelona, Anagrama, 2007, p. 100.

<sup>202</sup> *Ibid.*, p. 21

En cierta forma el arte también está ocupando el lugar de una ceremonia de purificación. Ha desplazado el tabú hacia sí mismo, y absorbe todo aquello que ha sido objeto de prohibición y que ya no puede serlo nunca más, porque se entierra en la memoria colectiva. El tabú está en el arte y se extiende al propio artista. A propósito de los mecanismos psíquicos de las neurosis obsesivas, Freud argumenta que en la infancia del sujeto, éste experimenta un intenso placer táctil al que se opone, de forma externa, una tajante prohibición. La prohibición es apremiante y es obedecida. Pero la constitución primitiva de la psique infantil le impide erradicar del todo la conducta. Tanto la tendencia como la prohibición siguen subsistiendo; la una por no haber sido eliminada, sino sólo reprimida, y la prohibición como causa de que no se complete la primera. “De este modo quedó creada una situación involucionada, una fijación psíquica, y todo el desarrollo ulterior de la neurosis se deriva de este duradero conflicto entre la prohibición y la tendencia”.<sup>203</sup>

El arte podría haber realizado un desplazamiento neurótico de lo táctil a lo visual, tratando de canalizar la angustia mediante una repetición de gestos aberrantes que tienen su origen en primitivos interdictos enquistados en la memoria colectiva. Un único gesto que encuentra infinitas formas de expresarse, y que ha construido la ficción de un límite para autojustificarse, o que se ve forzado a encontrar un límite nuevo, cada vez más vetado y más intransitable. Las obras que cruzan esta última frontera agotan la transgresión y contradicen el principio enunciado por Sade y Bataille que vaticina que cada transgresión ha de engendrar otra. Algunas obras se destruyen a sí mismas en su búsqueda de un nuevo límite: coprofagia, cirugía plástica, canibalismo o necrofilia son algunas de los confines que ha alcanzado el arte en los últimos tiempos. Cada experiencia traumática contradice el axioma que caracterizaba al arte como un crimen sin víctimas y al artista como un criminal de la imaginación para lanzarlo con toda crudeza a la escena de lo real.

---

<sup>203</sup> Freud, S., *Tótem y tabú*, Madrid, Alianza, 1967, pp. 43-44.



## SEGUNDA PARTE: LA TRANSGRESIÓN COMO PROYECTO.

Lo transgresor, lejos de tener una acepción negativa, conlleva un aura de prestigio. Enraizada en la gesta de la modernidad, es indistinguible del desarrollo de las revoluciones sociales y artísticas del último siglo. Asignar a la transgresión un valor positivo ha hecho aflorar toda clase de obras que se acogen a su casuística, buscando el contagio de su reputación. Para establecer las narrativas de las que se nutren, vamos a hacer un breve recorrido por los antecedentes y fundamentos de su actual consideración, enmarcándola en el contexto de un proyecto más ambicioso, el de la modernidad, que la convirtió en pieza fundamental de su empresa.

### 2.- GENEALOGÍAS DE LO TRANSGRESOR.

A lo largo de esta investigación se ha analizado el concepto de lo transgresor en la sociedad. En la primera parte, hemos examinado los conceptos de tabú y transgresión a través del discurso antropológico. En esta parte, vamos a intentar concretar qué categorías de la representación son reconocidas como tales en la historia del arte. El recurso a un tema que genere debate o controversia, la violación de un tabú o la franca intención de provocar son algunos de los aspectos que pueden hacer que una pieza sea percibida como subversiva. Así, usar excrementos o fluidos corporales, exponer cadáveres o mutilaciones son algunas de las tendencias del arte de nuestros días que pueden situar la obra en este ámbito de transgresión. Sin embargo, estas categorías no suceden en el vacío, sino que entroncan con pensamientos que nacieron como discursos marginales en el arte y la filosofía y poco a poco han acabado adquiriendo una hegemonía central. La rebelión contra la norma ha terminado por situarse a sí misma como la norma en sí en el panorama de las artes.

El estudio de las obras controvertidas implica una interrogación sobre los orígenes de su percepción como obras en conflicto con algún tipo de creencia en torno al arte o la

sociedad. En un primer nivel, responden defraudando la pretensión del público de encontrar belleza en el arte. La rebelión contra lo bello, identificado con lo fácil, sentimental o epidérmico, fue ya esgrimida por las primeras vanguardias, que introdujeron lo feo (o lo entonces percibido como feo) en su sintaxis. La renuncia a ofrecer consuelo mediante la belleza fue uno de los primeros síntomas de la independencia de los autores, de la afirmación de la autonomía del arte. La ascensión de lo feo como reacción al uso abusivo de la belleza ha concluido en la omnipresencia de lo feo en la galería de arte, donde un auténtico catálogo de fealdades se apoya en otras cualidades anexas como lo siniestro, el asco, lo abyecto o lo informe.

*Lo siniestro* procede de un breve ensayo de Freud, en el cual se interroga al respecto de ciertas manifestaciones de lo extraño que de repente irrumpen en lo cotidiano, en lo conocido. Estos acontecimientos (como repeticiones) o sujetos (el doble, el padre tiránico...) desvelan algo que el inconsciente prefiere reprimir, expresándose por mediación de símbolos o narraciones fantásticas. En la creciente espectacularidad de las muestras de arte, el doble, el autómatas, y otros temas cercanos a la feria de curiosidades, apelan a mecanismos como el morbo o la curiosidad malsana para atraer audiencia.

Por otra parte, la creciente aparición de obras que buscan provocar una reacción física en los espectadores inspirando repulsión, representa la inclusión del asco en una esfera del arte post-kantiana. Algunas de sus derivaciones contemporáneas serían el arte abyecto, que investiga en esa dirección y hace pieza central del discurso lo innoble o lo bajo, y lo informe, una relectura del arte de vanguardia a partir de teorías psicoanalíticas y ciertas corrientes revisionistas postmodernas. Ambas serían herederas del pensamiento de Bataille, el estructuralismo francés, algunos ensayos de Julia Kristeva y Rosalind Krauss e Yves-Alain Bois.

Vamos a examinar, en primer lugar, el concepto de la fealdad.

## 2.1. HACIA UNA TEORÍA DE LA FEALDAD.

*Lo bello es feo, lo feo es bello.*

*Macbeth, Shakespeare.*

*Preguntad a un sapo qué es la belleza, el ideal de lo bello. Os responderá que la belleza la encarna la hembra de su especie, con sus hermosos ojos redondos que resaltan de su pequeña cabeza, boca ancha y aplastada, vientre amarillo y dorso oscuro...*

*Diccionario Filosófico, Voltaire.*

Lo feo como valor ocupa un papel central en el discurso de lo transgresor. Como categoría estética precisa, la fealdad fue desarrollándose a la sombra de su reverso privilegiado, la belleza, y discurre de forma paralela a la lectura del discurso hegemónico. Pero en tanto el discurso de la belleza cuenta con un auténtico corpus de obras desde el inicio de los tiempos, lo feo es ignorado como mero concepto opuesto. De hecho, aunque presente en el arte desde sus mismos inicios, no es hasta que Karl Rosenkrantz le dedica un estudio separado, en *Estética de lo feo*, que conoce un tratado propio, y esta obra no aparece hasta una fecha tan tardía como 1853.

Como encarnación de la tríada Verdad-Bondad-Belleza, esta última se ha imaginado siempre “pura”, sin reverso, doblez o ambigüedad, “sin embargo, en seguida se aíslan en lo bello elementos turbadores (lo tremendo de lo trágico, lo feo “desprovisto de dolor” de lo cómico, lo desmesurado de lo sublime), cuya eliminación, como es sabido, pone en peligro a la belleza misma”.<sup>204</sup>

Pero, ¿se puede concebir realmente lo feo como lo contrario de lo bello?

Una lectura tradicional concibe la estética como la esfera a la que pertenece la búsqueda de verdad, una suerte de empresa metafísica humana. De forma inversa, lo feo se equipara al error y la maldad. Lo bello queda entonces reservado a lo bueno, a

---

<sup>204</sup> Bodei, Remo. *La forma de lo bello*, Madrid, Visor, 1998, p. 117.

lo moralmente deseable. En la jerarquía de las ideas, Platón asimila a la belleza con el bien supremo, un anhelo de trascendencia que guía al ser humano hasta su máxima perfección. El pensamiento neoplatónico cristiano rechazó lo feo como algo extraño y ajeno “por su carencia de razón y de forma, de unidad y homogeneidad”.<sup>205</sup>

Kant, en la *Crítica del Juicio* (1790),<sup>206</sup> hizo la célebre definición de la belleza como un placer sin interés. Se exige a la belleza que sea desinteresada, que carezca de utilidad, y se concede que a través de ella puede ser expresada cualquier cosa, incluso la más trágica y sangrienta, con excepción del asco. Kant reconoce la subjetividad de la belleza, por cuanto no se interroga sobre la belleza *en sí* como lo hubiera hecho la tradición platónica, sino sobre *el juicio* de la misma. Y lo ilustra con su propio etnocentrismo artístico: *los otros* no saben representar la belleza. La belleza de tradiciones enteras era inaprensible a los ojos de los europeos. El problema de la subjetividad de la belleza es un problema muy antiguo. Ya Jenófanes de Colofón había apuntado la idea de que los caballos y los bueyes, de poder hacer dioses a su imagen y semejanza, los pensarían en una forma tal que expresaran sus máximos ideales de perfección, armonía y belleza. Los caballos y los bueyes crearían dioses con forma de caballo y de buey.

No existe, por tanto, una ciencia objetiva de la belleza, y ni siquiera ésta, supuestamente inamovible del concepto del arte, ha estado siempre presente en las manifestaciones artísticas.

Ante esa ambigüedad, ante esa subjetividad de lo bello, se han elevado teorías artísticas enteras. De esto se han ocupado tradicionalmente disciplinas como la estética o la crítica de arte. Pero si algo nos enseña la historia es que las asunciones sobre el arte y la belleza no resisten el paso del tiempo. Los parámetros cambian, y lo que ayer fue el *sumun* de la belleza, hoy nos parece abiertamente feo, y a la inversa. Algunas categorías tan manifiestamente pervertidas de la experiencia artística como el *kitsh* también alcanzan su cuota de mercado, precisamente por su total ausencia de gusto, por su naturaleza ostentosamente antiartística.

---

<sup>205</sup> *Ibid.*, p. 119.

<sup>206</sup> Kant, Immanuel. *Crítica del juicio*, Madrid, Espasa Libro S.L.U., 2006.

Una obra de Jeff Koons como *Inflatable flower and bunny* (1979) puede ser indistinguible de aquellas producciones industriales de baja extracción, consideradas en general como algo de mal gusto, disonante o propio de consumidores poco exigentes. Sin embargo, la obra de Koons, de marcado carácter *kitsch*, recupera ese tipo de producción para el consumo y las convierte en objetos estéticos para su contemplación en centros de arte.



Jeff Koons, *Inflatable flower and bunny*, 1979.

Lo cierto es que la belleza y el arte ocupan un lugar intercambiable y común en el imaginario colectivo, porque reflejan una condición del arte en términos clasicistas. Sin embargo, es un error suponer que la belleza ocupa un lugar principal a lo largo de la historia del arte, cuando es un discurso que tiene una vida accidentada y contradictoria. En el Renacimiento, todo el ideal helénico de belleza, de pureza de forma y armonía, tanta aspiración al orden y a la perfección, no puede borrar el hecho de que exista un *Laocoonte* entre los griegos. O el estupor que provocaron las pinturas de la *Domus Áurea* de Nerón, descubierta por accidente precisamente en la época, y que pasarán a denominar en adelante *Grutesco* (de *Grotta*, gruta) a toda pintura fantástica que insista en la representación de sabandijas, quimeras y caprichos.

El ideal heleno de perfección era la *kalokagathía*, designación que representa – significativamente- la unión del *kalós* (bello) al *agathós* (bueno). Sin embargo, el máximo exponente de la virtud, Sócrates, era “feo como un sileno”, y así lo atestigua el

bello Alcibíades en *El Banquete*,<sup>207</sup> donde se queja de que el filósofo ha ignorado sus requerimientos. Y en el *Hippias Mayor* se alude a la relatividad de la belleza:

*Pero ¿es que acaso, si se compara la raza de las vírgenes a la de los dioses, no estarán en el mismo caso que las marmitas comparadas a las vírgenes? La virgen más hermosa, ¿no será fea a su lado?* <sup>208</sup>

Tratando de paliar la ambigüedad del concepto, Sócrates encuentra una vía a la objetividad ligando la belleza del objeto a su función. Así, una cuchara de oro es más bella que una tallada en madera de higuera, pero esta última aromatizaría las legumbres y no podría romper la olla, cosa que podría hacer la de oro, apagando el fuego y derramando las legumbres.<sup>209</sup> En orden de unir lo bello al cumplimiento de la función para la que se le requiere, Sócrates apunta a la idea de utilidad.

Porque el arte heleno buscó la máxima perfección posible a través de la armonía y el equilibrio, tenemos la idea de una cultura obsesionada con la belleza. Es posible que fuese así en parte, como demuestran sus grandes obras de arquitectura o la belleza canónica de sus atletas traspasados a la piedra. Pero no es menos cierto que, si los griegos adoraban al dios de la armonía Apolo, también participaban de la exaltación subterránea y furtiva de Dionisos con su séquito monstruoso.



Quimera de Arezzo, s. V a. de C.

---

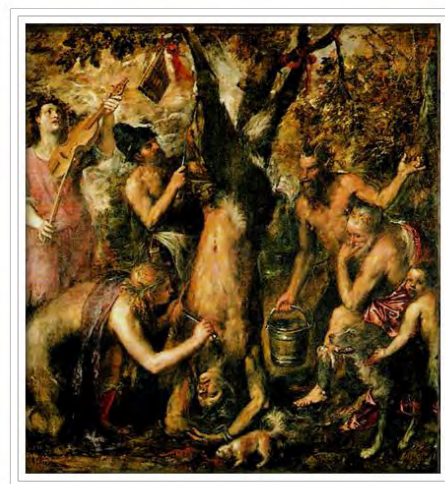
<sup>207</sup> Platón. *El banquete*, Madrid, Alianza, 1989, 215b, p. 103: "Afirmo, en efecto, que él se asemeja mucho a los silenos esos que se encuentran en los talleres de los escultores, que elaboran los artesanos llevando siringas o flautas y que, abiertos en dos, se ve que tienen en su interior estatuas de los dioses. Y afirmo además que se parece al sátiro Marsias".

<sup>208</sup> Platón. *Diálogos II, Hippias Mayor*, Madrid, Eder, 1968, p. 79.

<sup>209</sup> *Íbid.*, p.81.

La misma civilización que alumbró el discurso de la belleza que permanecería vigente en Occidente como ideario y anhelo, también concibió al devorador de niños Saturno, a las sirenas, que originariamente eran aves rapaces con cabeza de mujer, a las arpías, al horrible Polifemo, al monstruo Cerbero. Los griegos inventaron el infierno antes que los cristianos, y dieron muestra en sus grandes epopeyas de un insaciable gusto por lo macabro y lo cruel. Medea mata a sus hijos para vengarse de la traición de Jasón, y a su prometida Glauce le regala un hermoso manto que una vez puesto se pega a la piel y la envenena. Tántalo ofrece a su hijo Pélope en un banquete a los dioses. Prometeo y Sísifo son castigados con una pena sin fin, que se renueva puntualmente cada día. El imprudente Marsias, tras perder una competición de áulos con Apolo, es despellejado vivo. Agamenón sacrifica a su hija Ifigenia para aplacar la ira de los dioses. Penteo es descuartizado por su propia madre, presa del frenesí dionisiaco...

Los ejemplos de crueldad son innumerables, y han dado lugar a un nutrido corpus de obras que, durante todas las épocas, se han servido de la mitología clásica para deleitarse en el sufrimiento de los cuerpos. De la misma forma que los episodios mitológicos procuraban un pretexto para la representación erótica, así hay que entender que los artistas utilizaron los episodios más sangrientos del mundo clásico para dar rienda a su imaginación sádica.



Tiziano, *El castigo de Marsias*, 1575-1576.

Aristóteles en la *Poética* (s.IV a. de C.) se había planteado la cuestión de por qué algo que nos repugna en la vida cotidiana puede atraernos en el arte:

*Cosas que vemos con desagrado en el original nos causan placer cuando las contemplamos en imágenes lo más fieles posibles, como ocurre, por ejemplo, con la representación de los animales más repugnantes o los animales muertos.*<sup>210</sup>

El arte es capaz de transfigurar cualquier contenido, incluso lo más sórdido, en lo bello representado. Sin duda, esta erótica del dolor llega al paroxismo a través de las representaciones de los mártires cristianos y sus horribles escenas de tortura. La Edad Media había tenido dificultades para hacer encajar el Mal dentro del orden divino del mundo, que como emanación del pensamiento de Dios debía ser perfecto y no dar cabida lo imperfecto. San Agustín consiguió reconciliar al Dios cristiano-neoplatónico que asume lo bueno-bello como algo plenamente identificado entre sí, con la idea de que el Mal responde a un plan de orden general que acepta el error como suceso plausible, aunque indeseable. La representación medieval, reflejo de la espiritualidad de los tiempos, elude lo ilusorio y se hace plana, pero muy expresiva. Hasta que el Gótico no suavice las imágenes destinadas al culto, Cristo será un ser mayestático y henchido de poder. La Virgen se representará como trono de Dios, sin relación con el hijo que sostiene. Los hombres del Renacimiento abominarían del monstruo románico que puebla los templos de la Cristiandad. En esas “Biblias en imágenes” que fueron las catedrales románicas, se expresa la fascinación por el horror que causa la monstruosidad que habita el averno.



Talla románica, Santiago de Compostela S. XI.

La fealdad se pone al servicio del impulso pedagógico cristiano, que ilustra a las masas iletradas con los terroríficos pavores del infierno. De hecho, el arte cristiano, en un primer momento, reivindica incluso la fealdad como síntoma de una mayor dignidad y

---

<sup>210</sup> Aristóteles. *Poética*, Barcelona, Icaria Literaria, 2000, p. 24.



autenticidad. Se considera a la belleza con sospecha, porque, como los baños públicos, se identifica con el paganismo. El cuerpo cristiano es un cuerpo de renuncia, un cuerpo que es un patíbulo en sí mismo, un lugar de expiación. No es adecuado representar al crucificado con la belleza del atleta clásico. Así lo sostiene Hegel: “No se puede representar con las formas de la belleza griega al Cristo flagelado, coronado de espinas, arrastrando la cruz hasta el lugar del suplicio, crucificado, agonizante en los tormentos de una larga y atormentada agonía”.<sup>211</sup>

Los artistas se recrean en las heridas de Cristo para inspirar piedad al creyente, para conmover su ánimo y mover al ejemplo. En la representación del *Ecce Homo*, no se ahorra ningún detalle sangriento. Estamos ante un lenguaje que se expresa en términos de sangre, llagas y flagelaciones. No es de extrañar, en una religión que toma como centro de su discurso la idea del chivo expiatorio y pasea por las calles, cada Semana Santa, imágenes de gran patetismo y sufrimiento. Sólo en el Renacimiento recuperará la representación de Cristo algo de la gracia clásica.



Pedro de Mena y Medrano, *Cristo de la buena muerte*, s. XVII (reproducción de la original)

El filósofo Remo Bodei establece una serie de fases en la evolución de las relaciones entre belleza y fealdad. En una primera fase, lo feo simplemente no puede existir. No es más que un error que desprestigia la tríada de lo bueno, lo bello y lo verdadero. En una segunda fase, como hemos visto, el arte cristiano lo asume como parte de su empeño pedagógico y ejemplarizante.

---

<sup>211</sup> Hegel, G.W. *Lecciones sobre Estética*, Madrid, Akal, 2007, p. 24.

Un tercer acto es el de la fealdad ocupando el lugar de sazoador de lo bello, corrigiendo su insipidez. Actúa por contraste, de forma que apreciemos en toda su extensión el imperio de la belleza. Así lo sostiene Lessing en el *Laocoonte* (1766)<sup>212</sup>, el primer intento consciente de reflexionar sobre la fealdad. En la cuarta fase, belleza y fealdad se confunden, es el momento del romanticismo social en la cultura francesa: Víctor Hugo, Eugène Sue, Charles Baudelaire... De su imaginación nacerán seres monstruosos como el Quasimodo de Notre-Dame de París o el *Triboulet de Le roi s'amuse*. Su común deseo de agredir la sensibilidad del público, al que quieren sacudir de su conformidad y su autocomplacencia, lleva al autor de *Las flores del mal* a tocar todo tipo de temas prohibidos, desde la mórbida atracción por la enfermedad al satanismo.

A partir de Hugo y Baudelaire, se generaliza la idea de que lo bello, como sinónimo de bondad edificante, se ha agotado a sí mismo. Rimbaud, insatisfecho con la Belleza, la había sentado en sus rodillas y la había injuriado. Es perfectamente sintomático el catálogo de sus preferencias estéticas:

*Me gustaban las pinturas idiotas, dinteles historiados, decoraciones, telas de saltimbanquis, carteles, estampas populares; la literatura anticuada, latín de iglesia, libros eróticos sin ortografía, novelas de nuestras abuelas, cuentos de hadas, libritos para niños, óperas viejas, canciones bobas, ritmos ingenuos.*<sup>213</sup>

Autores como Toulouse-Lautrec y Munch sienten fascinación por lo feo. Franz Kafka alumbra una obra donde lo grotesco y la fealdad son piezas centrales de la narración. Como vía para la denuncia social, pero también como rebelión contra lo absurdo de la propia existencia humana, el recurso a la fealdad evoca el espíritu de sedición del ser humano frente a la injusticia. La opción por el feísmo puede ser también una protesta no contra la sociedad, sino contra lo absurdo e injusto de la existencia en general desde un punto de vista filosófico o religioso.

Siempre siguiendo la periodización de Remo Bodei, la quinta época la representa la *Estética de lo feo* (1853) de Karl Rosenkraz<sup>214</sup>, basada en buena parte en las premisas

---

<sup>212</sup> Lessing, G.E. *Laocoonte*, Madrid, Forma, 1993.

<sup>213</sup> Rimbaud, Arthur. *Una temporada en el infierno*, Barcelona, Eliber Ediciones, 2013, p. 80.

<sup>214</sup> Rosenkraz, Karl. *Estética de lo feo*, Madrid, Julio Ollero, D.L., 1992.

hegelianas. La fealdad es concebida como desafío y como antagonista, como sombra que se contrapone a la luz de la belleza.

Rosenkraz había establecido, a su vez, una serie de categorías de lo feo: *Lo feo natural*, *Lo feo espiritual* y *Lo feo artístico*. Lo primero hace alusión a la fealdad hallada en la naturaleza, ya sea deformidad, decadencia o enfermedad. Esta última se encarna en pinturas como *El cesto de frutas* de Caravaggio, donde una fealdad natural, que se identifica con los inicios de la putrefacción de la fruta, se impone como consecuencia del paso del tiempo.



Caravaggio, *Cesto con frutas*, 1596.

Este cesto de frutas es probablemente la primera naturaleza muerta de la pintura occidental. El genio de Caravaggio lo compone como un concierto de frutas casi putrefactas mezcladas con otras muy maduras pero en buen estado.

En lo segundo, lo feo espiritual se nos muestra a partir del contenido más que de la forma. Por contraste con lo bello espiritual, que es una síntesis de toda la verdad y el bien, lo feo espiritual representa la mentira y el mal, la ausencia de libertad, la locura o el delirio. Lo feo artístico, en cambio, es un elemento de contraste que, introducido en la composición, realza la belleza de la misma. Actúa como un foco de atención que, por proximidad, resalta la belleza del elemento que se quiere destacar. Por ejemplo, Alonso Coello pinta a la hija de Felipe II, la infanta Isabel Clara Eugenia, apoyándose en su enana, Magdalena Ruiz, estableciendo un elemento de contraste entre la actitud aristocrática de la dama y la deformidad de su subalterna.



Alonso Coello, *La infanta Isabel Clara Eugenia con Magdalena Ruiz, 1566-1633*.

Pero Rosenkranz también se refiere a que, en ciertas épocas, la fealdad alcanza un predicamento muy superior al de la belleza. En estas épocas moralmente corruptas se produce una perversión del gusto que impide disfrutar del simple placer de la belleza. Los sentidos, ahídos de sensaciones, buscan la novedad en temas espúreos:

*La destrucción del espíritu pasta en lo feo, porque para ella se convierte en ideal la negatividad. Cacerías, gladiadores, enredos lascivos, caricaturas, melodías afeminadas, una instrumentalización colosal, en literatura una poesía de fango y de sangre (de boue et de sang como decía Marnier) son características de estos periodos.<sup>215</sup>*

Estos períodos, que para Rosenkranz acontecen de forma esporádica y que son sintomáticos de la corrupción moral de una época, terminan por emerger para apropiarse del discurso dominante, y pasan de ser negativos a estar cargados de positividad. Podríamos considerar la exclamación del crítico Louis Vasuxcelles ante la exposición del Salón de Otoño de 1905: *¡Donatello entre las fieras!*, que da al Fauvismo

---

<sup>215</sup> Rosenkranz, K. *Op.Cit.*, p. 93.

su nombre, como el disparo de salida hacia la hegemonía de lo feo, que se transmutaría en versiones cada vez más radicales de sí mismo.

Lo grotesco fue un inagotable filón para surrealistas y dadaístas, de Duchamp a Dalí, y el cubismo instauraría un *feísmo* enfático y generalizado.

Volviendo a Bodei, en la sexta época, lo feo es claramente superior a lo reconocido como bello por el discurso oficial. Es el momento del arte moderno. Los monstruos del Guernica son uno de sus hitos más conocidos.



Pablo Picasso, *Guernica*, 1937.

La fealdad deviene en un concepto más cercano a la verdad que la belleza. ¿Cómo expresar de forma hermosa un bombardeo tan brutal como el de Guernica?

*Lo feo revoluciona la jerarquía estética tradicional, transformándose en lo bello auténtico, (...) Lo “bello” adaptado, desproblematizado y sin traumas es, en realidad, feo, falso e inmoral. Si se pretende mantener viva la aspiración a una vida mejor, hay que rechazar las ofertas de una belleza barata, las satisfacciones pasajeras que lisonjean a la conciencia invitándola a comprometerse con la “realidad perversa”, la realidad que precisamente denuncia lo feo con su mera existencia. El arte tiene el concreto deber de recurrir a lo amorfo, a lo disonante, a lo rechazado; el deber de profundizar en todas las manifestaciones de-formadas y desfiguradas de una verdad dolorosa, que –constreñida a esconderse y a camuflarse para escapar a la persecución de los poderes establecidos- ha terminado por asumir un rostro hirsuto, repugnante y terrible.*<sup>216</sup>

---

<sup>216</sup> Bodei, R. *Op. Cit.*, p. 143.

Se inicia entonces el revisionismo que enaltece las obras que habían hecho uso del lenguaje de la fealdad como vehículo de su mensaje. Las *pinturas negras*, de Francisco de Goya, pueden considerarse como las iniciadoras del arte contemporáneo, e inspiran, todavía hoy, muchas de las obras que nos ocupan en esta tesis.



Francisco de Goya, *Saturno devorando a un hijo*, 1819.

La vanguardia adjura de la belleza. No puede representar lo bello para el público burgués en una Europa sumida en la carnicería de la I Guerra Mundial. El antiguo ideal de belleza parece conceptualmente vacío, agotado. Arthur Danto apunta que los artistas de vanguardia politizaron el concepto de belleza hacia 1915.

*Y el “abuso de la belleza” pasó a ser un dispositivo para disociar a los artistas de la sociedad que éstos despreciaban. Rimbaud se convirtió en héroe moral y artístico, el poeta que todos deseaban ser. “Creo en el genio de Rimbaud”, escribió el joven André Breton a Tristan Tzara, autor del manifiesto Dada de 1918.<sup>217</sup>*

Recordemos que la obra de Dada era efímera, basada en pósteres, sobrecubiertas de libros, caligramas, panfletos, recitaciones, acciones. Hitler, acuarelista frustrado,

---

<sup>217</sup> Danto, Arthur C. *El abuso de la belleza*, Barcelona, Paidós, 2003, p. 89.



considerará el arte de vanguardia como degenerado por su renuncia expresa a la belleza, su entusiasta entrega a la fealdad o lo monstruoso. Los futuristas encuentran más hermoso un coche que la Victoria de Samotracia. El expresionismo alemán utilizó la fealdad como vía para la denuncia social y la resistencia. *Die Brücke* había representado el mundo a través de la mirada crítica de Kirchner, Nolde, Kokoschka, Schiele...



Emil Nolde, *Danza alrededor del becerro dorado*, 1910.

El arte de Otto Dix o George Grosz está repleto de seres monstruosos, misoginia, asesinatos sexuales y fealdad. A menudo entregan a la caricatura su genio crítico y mordaz.



Otto Dix, *Retrato de la periodista Silvia von Harden*, 1926.

El surrealismo abrirá la puerta a todo tipo de representaciones monstruosas o turbadoras:

*Se practican juegos como los “cadáveres exquisitos”, en los que cada uno de los participantes escribe una frase o comienza a trazar una figura, luego se dobla el papel y el jugador siguiente continúa a ciegas, creando así secuencias y combinaciones inusuales como la preconizada por Lautréamont (“bello como el encuentro casual de una máquina de coser y de un sombrero sobre una mesa de operaciones”)<sup>218</sup>*

En el cambio de gusto han podido influir la translocación de valores que llevan a cabo las vanguardias, y también las directrices del nuevo diseño, que a partir de la revolución industrial, cuando el mundo prefigura las grandes concentraciones urbanas, la estética de la máquina y de la fábrica, busca la belleza en la función, y la Bauhaus y Le Corbusier, entre otros, hacen suya la reflexión socrática sobre la utilidad de la cuchara que remueve el puchero, y ofrecen un replanteamiento de la belleza en su ideal de depuración, funcionalidad y ergonomía que saltará a los objetos domésticos. Todavía la historia no había mostrado los horrores de Auschwitz, a partir del cual Theodor Adorno anunciaría que ya no podría existir el arte.

Por otra parte, también se extiende la idea de lo que es feo en un momento dado puede ser considerado hermoso más adelante. Un caso notorio de esta mutación del gusto lo tendríamos en la Olympia de Manet. Execrada como una obra obscena y procaz, no se le reconoció mérito artístico de forma generalizada hasta mucho más adelante. La propia obra de Vincent Van Gogh fue ignorada o despreciada hasta que algunas generaciones más tarde ha pasado a batir records de ventas. Lo que hoy encontramos feo o desagradable puede redimirse con el tiempo, y los críticos del futuro pueden encontrar las virtudes que hoy, al carecer de la perspectiva adecuada, simplemente no vemos.

---

<sup>218</sup> Eco, Umberto. *Historia de la fealdad*, Barcelona, Lumen, 2007, p. 369.





Édouard Manet, *Olympia*, 1863.

Marcel Duchamp, al declararse en contra de la “vibración retinal”, demuestra que la belleza no es inherente a la concepción del arte. Su intención, de hecho, era disociar expresamente la belleza estética del arte, y cuando los neodadaístas admiraron el botellero y la pala de quitar la nieve por su cualidad estética, quedó bastante chasqueado. Su postura, expresada en varias ocasiones, era la de una “anestesia visual” absoluta. La elección de los ready-mades era metódicamente acometida desde una suspensión absoluta del gusto.



Marcel Duchamp, *Fontaine*, 1917.

Según Danto:

*El neodada ya ha dejado de tener esperanzas de reformar la nación moderna mediante la agresión a la belleza. Pero es posible que al debilitar, si no destruir, la relación supuestamente intrínseca entre el arte y la belleza haya posibilitado que el arte aborde de manera más directa las inhumanidades que tanto repugnaron a*

*la generación de artistas posteriores a la Primera Guerra Mundial. Y esto podría explicar la emergencia del arte abyecto también como la clase de estética que tanto preocupa a Jean Clair. En realidad la Vanguardia Intratable no trató el cuerpo como lugar de sufrimiento y como objeto del ultraje político.<sup>219</sup>*

Si la belleza se identificó, en los inicios de su historia, con la verdad, y ésta a su vez con lo bueno, los sucesivos avatares y giros de las grandes guerras, con la inevitable conmoción causada en las artes, destruyen esa última asunción. Ante la escenografía de la propaganda, que presenta un mundo heroico y apolíneo, pero que no puede ocultar el hecho de que masacra a millones, la fealdad se instaura en el reportaje de guerra y en la crónica de sucesos, como retrato fiel de una realidad que se quiere censurada o maquillada, pero que es imposible amordazar debido al auge de la fotografía. Lo feo es quizá más auténtico, porque no se disfraza, no miente y no pretende halagar.



John Heartfield, *Appeasement*, 1939.

Sin embargo, lo feo desnudo también es susceptible de estetización. Como sucede en algunas obras de mártires cristianos, donde el pintor no oculta su deleite por la carne. Esta recuperación de lo feo a partir de una composición, textura o puesta en escena aparentemente bellas será un recurso utilizado hasta la saciedad en el arte

---

<sup>219</sup> Danto, Arthur C. *Op. Cit.*, p. 102.

contemporáneo. Artistas como Sebastiao Salgado han recurrido a esta estrategia al retratar a los desposeídos del mundo, y hay que hacer notar que esta fórmula le ha valido no pocas críticas desde un punto de vista moral. Algunos apuntan a que unir la belleza de las formas a la atrocidad del fondo puede devenir en la banalización del mensaje en el mejor de los casos, y en un directo cinismo en el peor. A su estilo se lo ha tachado de *vouyerismo sentimental*,<sup>220</sup> y pudiera ser también que el artista quisiera inducir en el espectador la culpabilidad de contemplar en términos de belleza, armonía, colorido o composición, escenas de la barbarie contemporánea que suceden en el mismo mundo que nosotros habitamos.



Guido Reni, *San Sebastián*, 1611, y fotografía perteneciente al álbum *África* de Sebastiao Salgado, 2007.

Danto afirma que fue la belleza de la obra de Mapplethorpe lo que hizo que la vanguardia artística se distanciara de él. Señala que el rechazo del arte más vanguardista de su época a Robert Mapplethorpe no se debía a las mismas razones que preocupaban a los conservadores, sino a la excesiva belleza de sus propuestas, que delataban una enorme preocupación estética y obligaba a clasificarlo como *pompier*:

---

<sup>220</sup> Kimmelman, Michael. "Can suffering be too beautiful?", Nueva York, *The New York Times*, 13 de julio de 2001.

*Los imperativos de la modernidad tendieron a hacer de la humilde instantánea granulosa el paradigma de la pureza fotográfica, lo cual responde a la visión purificadora de Greenberg de la búsqueda de la especificidad del medio.*<sup>221</sup>



Robert Mapplethorpe, *Tulip*, 1985.

Cuando Rosenkranz escribe, a mediados del siglo XIX, le parece llamativo que lo feo pueda resultar atractivo:

*Que lo feo pueda gustar parece un contrasentido, como si el enfermo o la maldad suscitaran placer. Sin embargo es posible, ya sea en un modo sano o en un modo enfermo. En modo sano, cuando lo feo se justifica como necesidad relativa en la totalidad de una obra de arte y es superado por el efecto contrario de lo bello. Entonces, no es lo feo aquello que determina nuestro placer, sino lo bello que supera su negación (...). En modo patológico, cuando una época está física y moralmente corrupta, le falta la fuerza para concebir la belleza auténtica pero simple y quiere, además, disfrutar en el arte lo picante de la frivolidad y de la corrupción. Una época así, ama los sentimientos mixtos, que manifiestan una contradicción con el contenido. Para excitar los nervios obtusos se combinan lo inaudito, lo disparatado y lo repugnante en grado extremo.*<sup>222</sup>

---

<sup>221</sup> Danto, Arthur C. *Op. Cit.*, p. 65.

<sup>222</sup> Rosenkranz, K. *Op. Cit.*, p. 94.

Asistimos a una normalización de lo feo en la sociedad contemporánea. No solamente en el arte, sino en las noticias o en internet, lo feo, grotesco, excéntrico o decadente se hace atractivo por el único hecho de serlo. En el arte que catalogamos como transgresor, existe una nueva estética donde el mal gusto sustituye al buen gusto, donde el propio buen gusto se ha convertido en sospechoso. Donde la injuria rimbaudiana sustituye a la norma y termina imponiéndose como la norma en sí.

La belleza se permite, pero casi siempre como un comentario irónico, bajo las formas mendaces de lo *kitsch* o lo *camp*. En los medios, lo feo está presente en todas sus formas, desde la guerra a la violencia sin sentido, la continua injusticia, y el horror que nos asalta desde todos los extremos del mundo globalizado.

*Todo el mundo sabe que estas cosas son feas, no sólo en sentido moral sino también en sentido físico, y lo sabe porque le provocan desagrado, miedo, repulsa, independientemente de que puedan inspirar piedad, desprecio, instinto de rebelión, solidaridad (...) Ninguna conciencia de la relatividad de los valores estéticos elimina el hecho de que en estos casos reconocemos sin duda lo feo y no logramos transformarlo en objeto de placer. Comprendemos entonces por qué el arte de distintos siglos ha vuelto a representarnos lo feo con tanta insistencia. Por marginal que fuera su voz, ha querido recordarnos que, pese al optimismo de algunos metafísicos, en este mundo hay algo irreductible y tristemente maligno.*<sup>223</sup>



Paul McCarthy, *Spaguetti man*, 1993.

---

<sup>223</sup> Eco, Umberto. *Op. Cit.*, p. 436.

En esta fealdad que lo empapa todo, que lo permea todo, podemos encontrar otras dos categorías principales que sustentan esta teoría de la fealdad contemporánea: lo siniestro y lo asqueroso. La primera procede del pensamiento freudiano, y la segunda resulta la negación y superación de la estética kantiana, al introducir el arte que provoca asco en las narrativas actuales. De ellas se derivan a su vez dos conceptos relativamente recientes. De un lado, lo abyecto, que si bien puede rastrearse aisladamente, encuentra una teorización propia en los años noventa de finales del siglo pasado. Y, de otro, lo informe, como categoría heredera de uno de los filósofos más influyentes de la actualidad, Georges Bataille.

Estas nociones representan la fundamentación teórica del arte que es percibido como transgresor por medios de comunicación e institución arte. Tanto los materiales que usa, como los temas sobre los que trata, se justifican en la visión que estas teorías proponen.

### 2.1.1. Lo siniestro.

Lo siniestro es un concepto de procedencia psicoanalítica que toma su nombre del breve ensayo homónimo de Freud. Publicado en 1919 por primera vez en la revista *Imago*, lo *unheimlich* se ha traducido al español como *lo siniestro* o *lo ominoso*, al inglés como *the uncanny* y al francés como *étrangé*.<sup>224</sup> Todas estas palabras tratan de designar algo “angustiante, espeluznante, que provoca terror atroz, y que afecta a las cosas conocidas”.<sup>225</sup> En una de sus acepciones, se trata de lo que “es familiar, confortable, por un lado, y de lo oculto, disimulado, por el otro. Lo siniestro sería todo lo que debería haber quedado oculto y sin embargo se ha manifestado”.<sup>226</sup>

Para definir lo siniestro Freud parte de su contrario, el vocablo alemán *heimlich*, que representa todo lo que es familiar y conocido, pudiendo referirse al hogar y a la sensación confortable que experimentamos ante lo que es tranquilizador, por cercano y por sabido. Sin embargo, en una de sus acepciones *heimlich* también representa “lo secreto, oculto, de modo que otros no puedan advertirlo, querer disimular algo”.<sup>227</sup> Es decir, contiene también el significado de su antónimo, *unheimlich*. Esta ambivalencia lingüística lleva a concluir a Freud que la esencia de lo siniestro no es aquello que nos es ajeno o extraño por completo, sino precisamente lo que nos resulta más próximo, cuando de alguna forma se nos vuelve ajeno. Lo siniestro sería algún objeto o circunstancia que, debiendo permanecer oculta, inexpresada, se ha revelado para convertirse en algo inquietante, incluso terrorífico.

Si la belleza elevada provoca un sentimiento de terror superior en lo sublime, el horror que nos acecha en la cotidianeidad adquiere tintes siniestros. Freud ilustró su estudio prolijamente con un ejemplo literario: los *Cuentos Fantásticos* (1816) del

---

<sup>224</sup> Tubert, Silvia. presentación a *Lo siniestro*, Madrid, Revista de Occidente, n°201, 1998, p.101.

<sup>225</sup> Freud, Sigmund. *Lo siniestro*. CIX. *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1997, p. 2483.

<sup>226</sup> *Ibidem*.

<sup>227</sup> *Ibid.*, p. 2487.



representante del llamado *romanticismo negro* E.T.A. Hoffmann, y en particular, el relato *El hombre de arena*.

Freud trató esta narración por extenso y con gran detalle. El cuento describe la figura del *arenero* u *hombre de arena*, un ser que castiga a los niños desobedientes que no se quieren ir a la cama:

*Es un hombre malo que viene a ver a los niños cuando no quieren dormir, les arroja puñados de arena a los ojos, haciéndoles saltar ensangrentados de sus órbitas; luego se los guarda en una bolsa y se los lleva a la media luna como pasto para sus hijitos, que están sentados en un nido y tienen picos curvos, como las lechuzas, con los cuales comparte a picotazos los ojos de los niños que no se han portado bien.*<sup>228</sup>

El estudiante Nataniel, aterrorizado tras escuchar esta historia de boca de su niñera, identifica con el hombre de arena al abogado Coppelius que viene a visitar a su padre. La extraña muerte de este último le sumirá en un estado próximo a la locura. Con el tiempo olvidará este angustioso episodio y se enamorará perdidamente de Olimpia, una mujer que resulta ser una muñeca. El hombre de arena, primero encarnado por Coppelius y luego por Coppola, separa al estudiante Nataniel de su padre, de su novia, de su amigo, de la muñeca a la que despedaza, y finalmente lo induce al suicidio.

La narración es rica en alusiones psicoanalíticas: arena que hace saltar los ojos de las órbitas, con su conexión con el tema recurrente de la castración, el despedazamiento de la muñeca Olimpia que parece humana, con esos pies que parecen bailar solos... De hecho, resume una pluralidad de temas que Freud consideraba siniestros: la repetición como síntoma de un acto compulsivo neurótico; el doble, encarnado en la figura horrible (y paternal) de Coppelius/Coppola; el autómatas, que habita una extraña intersección entre lo vivo y lo muerto; la confusión entre la realidad y la fantasía; el temor a la pérdida de órganos especialmente sensibles y preciosos del cuerpo humano, como los ojos o los genitales....

*En cambio, la experiencia psicoanalítica nos recuerda que herirse los ojos o perder la vista es un motivo de terrible angustia infantil. Este temor persiste en muchos adultos, a quienes ninguna mutilación espanta tanto como la de los ojos (...)*El

---

<sup>228</sup>Hoffmann, E.T.A., *Cuentos fantásticos*, Madrid, Cátedra, 2007, p. 123.



*estudio de los sueños, de las fantasías y de los mitos nos enseña, además, que el temor por la pérdida de los ojos, el miedo a quedar ciego, es un sustituto frecuente de la angustia de la castración. También el castigo que se impone Edipo, el mítico criminal, al enceguese, no es más que una castración atenuada, pena ésta que de acuerdo con la ley del talión sería la única adecuada a su crimen.*<sup>229</sup>

El ojo es una “golosina caníbal” para Bataille<sup>230</sup>. La novela obscena *Historia del ojo* gira en torno a lo visual y lo voyeurístico, donde el ojo se desplaza de órgano de la visión a objeto sexual en sí. A lo largo del texto, como subraya Rosalind Krauss, el ojo va siendo sustituido por otros elementos globulares alternativos: huevos, testículos, sol... En tanto objeto sólido que contiene líquido, el ojo presenta un segundo plano de sentido connotado en la forma de yema, lágrimas, semen u orina. Esta dualidad teje una red de implicaciones a partir de las combinaciones de significados y el papel intercambiable de los objetos fetichizados, de forma que lo femenino es reemplazable por lo masculino y viceversa. Esta supresión de la diferencia es transgresora en sí misma, pues anula una oposición esencial sobre la que descansa toda lógica y toda jerarquía, apuntando a un juego de mutaciones que se presiente infinito:

*La fábrica verbal que produce el relato se sustenta a su vez sobre las dos series de metáforas. El sol, metaforizado como ojo y yema, admite ser descrito, por ejemplo, como una “luminosidad flácida”, dando lugar a la frase “la liucuefacción urinaria del cielo”.*<sup>231</sup>

La transgresión aparece perfectamente definida a un nivel epistemológico, y es expuesta en relación al término de lo informe por Krauss. El ojo como fuerza maléfica – el temor al mal de ojo- ocupa un puesto destacado en el imaginario surrealista.

---

<sup>229</sup> Freud, S. *Op. Cit.*, p 2491.

<sup>230</sup> Bataille, Georges. *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939*, Buenos Aires, Gallimard, 2003, p. 37. Bataille admite que toma el término “golosina caníbal” de Stevenson.

<sup>231</sup> Krauss, R. *El inconciente óptico*, Madrid, Tecnos, 1997, p. 181.



Luis Buñuel y Salvador Dalí, *Un perro andaluz*, 1929.

Las mutilaciones o el descuartizamiento también causan horror, pero si el despedazado es un ser que parece vivo sin serlo, se produce un salto a lo siniestro. Existe una atracción siniestra hacia algo aparentemente viviente que en realidad es una imitación inerte, como lo atestigua la fascinación por el autómatas y el robot, una seducción que es también la del doble, y que está presente a lo largo de toda la historia.

En las mitologías nórdicas, el *Doppelgänger* es un ser ambiguo, que aparece para dar consejo o prestar ayuda, pero que contiene un componente maléfico. *Doppel* significa doble, y *Gänger*, errante. Existe la antigua creencia de que todos tenemos un doble, que permanece más o menos inaccesible a nuestra percepción. Si alguien lo ve, implica que va a morir en poco tiempo.

*La literatura romántica alemana asociará el muñeco y el autómatas a lo grotesco. Kayser<sup>232</sup> considera que el teatro de marionetas no es grotesco, porque construye su propio mundo aparte; pero sin embargo, sí aparece lo grotesco cuando un personaje teatral representado por un actor (...) se convierte en un muñeco articulado. Siempre que aparece el movimiento mecánico y la vida se contamina de una presencia inanimada, sentimos un distanciamiento.<sup>233</sup>*

Desde el Romanticismo, el tema del doble es una constante en literatura. Robert Louis Stevenson, con *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* (1886); *El doble* de Dostoievski (1846); *Los elixires del diablo* (1815), también de E.T.A. Hoffmann; *William Wilson*

---

<sup>232</sup> Wolfgang Kayser escribió un tratado sobre lo grotesco en el que analiza la marioneta y el autómatas: *Lo grotesco, su configuración en pintura y literatura*, Buenos Aires, Editorial Nova, 1964.

<sup>233</sup> Fernández Ruiz, Beatriz. *De Rabelais a Dalí. La imagen grotesca del cuerpo*, Valencia, PUV, 2004, p. 101.

(1839) de Edgar Allan Poe; *El retrato de Dorian Gray* (1890) de Oscar Wilde; o el inquietante *El horla* (1887), de Guy de Maupassant, son algunos de los ejemplos literarios que reflejan la obsesión con ese otro idéntico.

El surrealismo de entreguerras recuperaría la visión del mundo de los románticos, añadiendo a su interés por lo onírico, lo extraordinario, lo mórbido y lo siniestro, los descubrimientos sobre el inconsciente del psicoanálisis. La publicación de *La interpretación de los sueños* (1899) de Freud es un momento seminal en la configuración del movimiento.

La teorización y la práctica del surrealismo vuelve una y otra vez sobre el concepto de lo siniestro: la exhumación del mundo onírico a través de escenas alegóricas descontextualizadas, la experimentación con la recién incorporada fotografía en sus matices más fantasmagóricos, la elevación del objeto a categoría de fetiche, y la incorporación de potentes símbolos propios: la mantis religiosa, la muñeca, la repetición compulsiva, la pulsión de muerte y el deseo...Es innegable el interés del movimiento en el automatismo, el doble, el desmembramiento... Bataille, por ejemplo, teoriza sobre el acéfalo, el hombre sin cabeza.

*El acéfalo “ignora la prohibición”, vive en el mundo de la transgresión y lo heterogéneo, consagra las tendencias bajas como principios de la vida y con ello arruina el aspecto humano del cuerpo y la humanidad del sujeto; pierde la cabeza y abolidos los límites entre el afuera y el adentro, deviene sagrado.*<sup>234</sup>

De Chirico, artífice de la *scuola metafísica*, y ligado al surrealismo de los años veinte, compone paisajes urbanos como plazas y avenidas que cobran un matiz siniestro en su absoluta soledad. Especialmente influido por la crítica del lenguaje de Nietzsche, comprende que no hay verdad absoluta, sino interpretaciones parciales. En sus cuadros se acumulan signos arbitrarios que carecen de relación lógica y que provocan, en su yuxtaposición, un ambiente misterioso y melancólico. El maniquí se convertirá en una constante de sus composiciones. Heredero primero del futurismo, del hombre máquina de Boccioni, irá permutando de mero soporte de costura a objeto ambivalente y finalmente a símbolo de la deshumanización contemporánea.

---

<sup>234</sup> Navarro, Ginés. *El cuerpo y la Mirada. Desvelando a Bataille*, Barcelona, Antrophos Editorial, 2002 p. 159.



De Chirico, *El vaticinador*, 1915.

El crítico Hal Foster, en su obra *Belleza compulsiva*, comenta que la paranoia, según Freud, también puede ser un mecanismo de autodefensa contra una sexualidad amenazante o que inspira temor, como la homosexualidad. En tal sentido, recuerda hasta qué punto la relación con el padre fue problemática y ambivalente para surrealistas como Dalí, Bellmer o Ernst. El análisis de Freud del cuento de Hoffmann muestra a la perfección la dualidad del padre: figura protectora y a la vez sujeto castrador y perseguidor. Por su parte, el hijo surrealista no es menos ambiguo: desprecia al padre, al que insulta y del que reniega, y a la vez está obsesionado con él.

*Aunque más evidente en otros, este tema surrealista de la paranoia comienza con De Chirico, y es él quien desarrolla sus principales fórmulas pictóricas. En este sentido, el maniquí, el modelo y la muñeca son como autorretratos disfrazados, cuyo significado paranoico Freud desarrolla en “Lo siniestro”, cuando habla de la historia de E.T.A. Hoffmann “El hombre de arena”. En ella, por la ambivalencia edípica del hijo Nataniel, el padre está dividido en dos conjuntos de figuras, unas bondadosas y protectoras, las otras determinadas a dejarlo ciego; una asociación familiar entre castración y ceguera, central para el surrealismo. El deseo que siente el hijo por el padre bueno es importante aquí, siendo esta una “actitud femenina” representada por la muñeca Olimpia: “Olimpia es, al parecer, un complejo dissociado de Nataniel que lo confronta en tanto persona, y la esclavitud de Nataniel respecto de ese complejo se manifiesta en su obsesivo amor sin sentido por Olimpia”. En términos psicológicos, es posible que aquí radique la importancia de esta autorrepresentación surrealista. Sexualmente ambigua en la*

obra de De Chirico, esta figura sugiere que la representación fantasmática del padre podría ser una forma invertida de la seducción que este desea. Los dos términos se mezclan, de hecho, en la obra de De Chirico, como también en la de Ernst.<sup>235</sup>

Max Ernst produce la serie *La mujer de cien cabezas* (1929), donde desarrolla el tema del doble o alter ego en la figura del hombre pájaro Loplop, ser ambiguo que es a la vez femenino y masculino. Sus tres novelas gráficas *La mujer 100 cabezas* (1929), *Sueño de una niña que quiso entrar en el Carmelo* (1930) y *Una semana de bondad* (1934), transmutan el collage que para los dadaístas había sido un vehículo de crítica social y política, en composiciones de significados contrapuestos, oníricos y asfixiantes.



Marx Ernst, *Una semana de bondad*, 1934.

Magritte deforma y desvirtúa el objeto cotidiano hasta que se nos torna desconocido, extraño. Man Ray fotografía maniquíes de ambientación futurista. Dalí ensaya la deformación grotesca de los cuerpos, la multiplicación de los puntos de vista, la ambigüedad de la visión. Las evocaciones que se duplican al dictado del método paranoico-crítico y muestran el rostro de una mujer emergiendo de un paisaje, ¿no son una irrupción acaso de lo conocido vuelto inesperado, y por tanto, siniestro? El objeto artístico llega a ser un sustituto, un fetiche que suplanta a algo real que se ha perdido

<sup>235</sup> Foster, Hal. *Belleza Compulsiva*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2008, pp.131-132.

o que esconde su origen traumático e inexpressable en la paranoia o vuelve a través de la repetición compulsiva.

Los ensayos de Giacometti conducen a obras como *El palacio a las 4 de la mañana* (1933), escenificación de un sueño funesto que el autor describe como “proyección” a través de sus símbolos recurrentes: la jaula, el tablero y el objeto fetiche. También la obra *Bola suspendida* (1933) ha sido objeto de un análisis exhaustivo por revisionistas del surrealismo como Rosalind Krauss. En la revista *Minotauro*, Giacometti explica que:

*Una vez construido el objeto, tiendo a encontrar en él imágenes, impresiones e informaciones, ya transformadas y desplazadas, que me han conmovido profundamente (muchas veces sin darme cuenta), además de formas que siento muy cercanas, aunque a menudo soy incapaz de identificarlas, lo cual las vuelve aún más inquietantes para mí.*<sup>236</sup>



Hans Bellmer, *Des Poupées* 1936-1965.

En 1933, tras la ascensión de Hitler al poder y el incendio del *Reichstag*, Hans Bellmer decide interrumpir su trabajo: “Como rechazo del fascismo alemán y de las perspectivas de guerra: cese de cualquier actividad socialmente “útil”. Inicio de la fabricación de las “niñas artificiales”.<sup>237</sup> Bellmer también estaba influenciado por una representación de *Los cuentos* de Hoffmann a cargo de Max Reinhardt. En 1934 empezó la construcción de la primera muñeca, a la que fotografiaría en diferentes

---

<sup>236</sup> Citado en Foster, H. Op. Cit., p. 157.

<sup>237</sup> Greco, Charo. *Perversa y utópica. La muñeca, el maniquí y el robot en el arte del siglo XX*, Madrid, Adaba Editores, 2007, p. 85.

poses. Con el tiempo, las muñecas podrían ser ensambladas y desmontadas, produciendo distintas formas con cada nuevo montaje, por más incongruente que éste pudiera ser. Anatómicamente imposibles, sus composiciones sólo obedecían al deseo de su autor. Vestidas con calcetines y zapatos, o totalmente desnudas, representarían la sintaxis de un deseo que siempre cambia y permuta a voluntad del artista. A lo largo de toda la década, la muñeca ocuparía una posición central en la obra de Bellmer, y le facilitaría el contacto con el grupo surrealista a través de Paul Eluard. De hecho, una de sus muñecas ilustraría la novela *Madame Edwarda* de Bataille.

La “amalgama de lo objetivo y lo subjetivo”, es decir, del contexto objetivo (escalera, árbol, silla, etc.) y de la muñeca, vehículo de la manifestación de nuestra subjetividad, facilita que la obra de Bellmer se constituya en ese objeto provocador. No obstante, la característica que hace que se sitúe realmente en esa ambigüedad y que se convierta en una representación casi perfecta de lo siniestro es su elemento mecánico, su carácter móvil, las juntas de las que se compone y que permiten actuar a la subjetividad para hacer “condensaciones, pruebas de analogía, ambigüedades, juegos de palabras, extraños cálculos de probabilidades anatómicas”.<sup>238</sup>

El movimiento mecánico había intrigado a los surrealistas, como acción en la que no concursa la voluntad consciente, y también como parte de la atracción que sentían por todo lo robótico. Técnicas como la de la escritura automática se popularizaron entre sus integrantes. De hecho, Breton relaciona el estado mental alcanzado a través del automatismo con el nirvana. El número uno de *La Révolution surrealiste* utiliza autómatas para representar el automatismo. Un ser, sin embargo, resume todos los impulsos centrales del discurso surrealista; mimetismo, automatismo, canibalismo y castración: la mantis religiosa<sup>239</sup>.

Roger Caillois había reflexionado sobre el mimetismo animal, concluyendo que, aunque se da por hecho que los insectos recurren al camuflaje para protegerse de sus depredadores, lo cierto es que los sistemas perceptivos de estos últimos no suelen ser visuales, y, de hecho, tal disfraz resulta ser una inversión evolutiva poco rentable, ya

---

<sup>238</sup> Greco, Charo. *Op. Cit.*, p. 93.

<sup>239</sup> El naturalista J.H. Fabre fue muy leído entre los surrealistas, especialmente Dalí, que tenía obsesiones de diversa índole con langostas, mantis religiosas, hormigas y moscas.



que se han encontrado cuerpos de estos insectos en los estómagos de sus predadores. Caillois propone que, en realidad, el mimetismo es un desbordamiento del espacio que invade el propio cuerpo del insecto:

*El espacio se presenta ante estos espíritus desposeídos como una voluntad devoradora. El espacio los persigue, los cerca, los digiere en una fagocitosis gigante. Y por último los reemplaza. El cuerpo pierde su unidad con el pensamiento, el individuo cruza la frontera de su piel y vive del otro lado de sus sentidos. Intenta verse desde un punto de vista cualquiera del espacio. Siente que él mismo se convierte en espacio, espacio negro donde no pueden ponerse cosas. Es semejante, no a ninguna cosa, sino simplemente semejante. E inventa espacios de los cuales él es una “posesión convulsiva”.<sup>240</sup>*

Caillois sostiene que el mimetismo es un lujo peligroso para el insecto, que paga con su vida su virtuosa copia de la realidad, y menciona el caso de ciertas orugas que se confunden mutuamente con las hojas a las que imitan y se devoran la una a la otra “por ser la simulación de la hoja una provocación al canibalismo bajo esta forma de festín totémico”.<sup>241</sup>

Para Caillois, la mantis es un doble mimético y mecánico de la vida. En primer lugar, se defiende de sus predadores haciéndose la muerta. Inerte, rígida, finge una inmovilidad absoluta. Pero, incluso decapitada, la mantis posee la habilidad de moverse, en una danza macabra y robótica, maquinal.

*Lo cual quiere decir – escribe Caillois – que sin contar con ningún centro de representación y de acción voluntaria, puede andar, recobrar el equilibrio, copular, poner huevos, construir un nido, y lo que es más asombroso, cuando se halla en peligro, puede fingirse inmóvil como un cadáver. Expreso así de forma indirecta algo que el lenguaje apenas puede describir, ni la razón asimilar, a saber, que una vez muerta la mantis puede simular la muerte.<sup>242</sup>*

La mantis, androide surrealista, puede trasmutarse en el símbolo de una muñeca, que a su vez resume el canibalismo amoroso que asedia a muchos surrealistas. En *El mito*

---

<sup>240</sup> Caillois, Roger. *Mimetismo y psicastenia legendaria*, Revista de Occidente, nº 330, Madrid, Noviembre 2008, p. 134.

<sup>241</sup> *Ibid.*, p. 130.

<sup>242</sup> Krauss, R. *Op. Cit.* p. 183.



*trágico del Ángelus* (1932), Dalí transforma la imagen de la campesina que reza en una gigantesca mantis dispuesta a devorarlo, como la hembra de la especie engulle al macho después de terminar la cópula.



Recreaciones de la mantis religiosa: Alberto Giacometti, *Mujer degollada*, 1932; Hans Bellmer, *Machine gunneress in a state of grace*, 1937; André Masson, *Paysage á la mantereligieuse*, 1939; Pablo Picasso, *Bañista sentada a orillas del mar*, 1930; Salvador Dalí, *El canibalismo de la mantis religiosa de Lautreamont*, 1934.

“De la imagen insípida y estereotipada del Ángelus de Millet, la variante maternal del mito inmenso y atroz de Saturno, de Abraham, del Padre Eterno con Jesucristo, y del mismo Guillermo Tell devorando a sus propios hijos”.<sup>243</sup>



Marcel Duchamp, *Étant donnés*, 1946-1966.

Duchamp pasó mucho tiempo diseñando su obra *Étant donnés* (1946-1966), un complejo artificio que hay que distinguir a través de la mirilla de una puerta. Al voyeur, al ojo apostado, le asalta entonces la imagen de la muñeca abandonada y desnuda en medio de ninguna parte. La postura del maniquí, el hecho incongruente de que sostiene una lámpara que parece guiarnos u ofrecernos un mensaje, nos transmite la siniestra impresión de haber sido testigos involuntarios de un crimen incruento.

*Étant donnés, con su paisaje campestre, su cielo azul, su lámpara nítida, pero a su vez con su maniquí de piernas abiertas y sexo desnudo, presenta esa ambigüedad de la que hablaba Bataille, al apelar a las instancias más propias y recónditas del espectador. El mirón, en el que necesariamente se ha convertido el espectador, no puede evitar verse interpelado en su ser más profundo, en su deseo irrefrenable, en su ansia de romper esa barrera que le impide realizar sus sueños.*<sup>244</sup>

Imágenes con doble sentido. Sustituciones y desplazamientos. El arte transgresor de nuestro tiempo resume en estas genealogías, del romanticismo al surrealismo, y de ahí a las vanguardias históricas, un árbol común de subversiones que renuevan, de una generación a otra, las imágenes del desasosiego: el otro, el ojo, el fragmento, el cadáver, el monstruo...

---

<sup>243</sup> Dalí, Salvador. *El mito trágico del Ángelus*, Barcelona, Tusquets, 1989, p. 147.

<sup>244</sup> Greco, C. *Op. Cit.*, p. 112.



Robert Gober, *Untitled* 1989-90.

Momentos de pesadilla escenificados a partir de lo cotidiano. Las delgadas piernas de una niña brotan del grifo de un lavabo en la escultura de Robert Gober. Imagen surrealista de cuerpos en los que hay impreso un sumidero. Piernas que se desgajan de la pared. El arte transgresor está plagado de alusiones: de maniquíes, dobles y réplicas perfectas de fibra de vidrio. La referencia a lo siniestro es continua. Y también de mutilaciones, castraciones, cuerpos amputados o fragmentados.

*Los miembros separados, una cabeza cortada, una mano desprendida del brazo, como aparece en un cuento de Hauff, pies que danzan solos, como en el mencionado libro de A. Scäffer: son cosas que tienen algo sumamente siniestro, especialmente si, como en el último ejemplo mencionado, conservan actividad independiente. Ya sabemos que este carácter siniestro se debe a su relación con el complejo de castración. Muchos otorgarían la corona de lo siniestro a la idea de ser enterrados vivos en estado de catalepsia, pero el psicoanálisis nos ha enseñado que esta terrible fantasía sólo es la transformación de otra que en su origen nada tuvo de espantoso, sino que, por el contrario, se apoyaba en cierta voluptuosidad: la fantasía de vivir en el vientre materno.*<sup>245</sup>

---

<sup>245</sup> Freud, Sigmund, *Op. Cit.*, p. 2499.

Resulta significativo que lo siniestro, una categoría que quizá resume a la perfección la cultura no oficial de finales del siglo XIX y del ambiente de entreguerras europeo, marcado por la incertidumbre y el desencanto, se recupere a finales de siglo XX. Su aura negra rodea a muchas obras que evocan una atmósfera sórdida o inconsciente. Sus propuestas inquietantes gozan de gran popularidad, en especial en mecas del arte contemporáneo como la Galería Saatchi, conocida por que cultivar con fervor esta tipología de arte.

### 2.1.2. El asco.

Seguramente, el asco fue una de las últimas barreras estéticas que quedaban todavía en pie a finales del siglo XX. Proscrito en general de la vida académica, la primera referencia al asco apenas puede rastrearse en la obra de Charles Darwin, cuando contrasta el concepto de *disgust*<sup>246</sup> entre las distintas culturas:

*El disgusto (...) se refiere en primer lugar a algo que repugna al sentido del gusto, algo percibido en ese momento o imaginado con viveza, y en segundo lugar a algo que produce una sensación parecida en el sentido del olfato, del tacto, o incluso de la vista.*<sup>247</sup>

Y, de hecho, traslada a su diario las vivas impresiones de asco que se causaron mutuamente el inglés y un nativo en Tierra de Fuego:

*Un nativo tocó con los dedos un alimento en conserva que yo estaba comiendo en nuestro vivac y manifestó a las claras su completo disgusto por su blandura, mientras que yo sentí un cabal disgusto por el hecho de que mi comida hubiese sido tocada por un salvaje desnudo, aun cuando sus manos no estaban sucias.*

---

<sup>246</sup> En la traducción, la voz inglesa *disgust* se traslada por *disgusto* en lugar de *asco*, que sería su sentido más aproximado. Ian William Millar hace una comparación entre las diversas lenguas europeas para referirse a lo asqueroso en su obra *Anatomía del asco*, Madrid, Grupo Santillana, 1998, p. 22.

<sup>247</sup> Darwin, Charles. *La expresión de las emociones en los animales y el hombre*, Madrid, Alianza, 1984, p. 264.

*Cuando las sopas se caen por la barba de un hombre nos produce una sensación de disgusto, aunque naturalmente no hay nada desagradable en la sopa por sí misma (...) Es llamativa la facilidad y rapidez con que se producen arcadas y vómitos en algunas personas con la sola idea de probar un alimento raro o un animal que no acostumbra a comerse, aunque no haya nada en tales alimentos que empuje al estómago a rechazarlos.*<sup>248</sup>

En el diccionario, además de la “sensación provocada por algún alimento”, encontramos esta segunda acepción: “Impresión de repulsión física o moral, causada por cualquier cosa, *aunque no sea de comer*”.<sup>249</sup> Cuando sentimos un ultraje moral, una ofensa o una profunda incomprensión de algún hecho o comportamiento, podemos sentir asco. Por otra parte, hay todo un universo de materias, fluidos y prácticas que pueden resultarnos repugnantes, y que el común de los mortales evita. Lo más evidente es asociar el asco al sentido del olfato y del gusto, porque éstos van ligados al propio instinto de autopreservación: un olor o un sabor repulsivos puede servir para avisarnos de que algo está en mal estado. Si lo comemos, enfermaremos. La cultura, como hemos visto en el relato de Darwin, puede dibujar un mapa del asco diferente para cada pueblo. Pero la humanidad, a grandes rasgos, coincide en proyectar su repugnancia sobre cosas más o menos invariables, si bien el umbral de tolerancia varía mucho entre los pueblos. La mayoría de los occidentales encontrarían nauseabundo el templo de Karni Mata en la India, un recinto sagrado donde las ratas son veneradas.



Imagen del templo de Karni Mata que muchos occidentales encontrarían repulsiva.

---

<sup>248</sup> *Íbid.*, p. 268-269.

<sup>249</sup> Diccionario de uso del español María Moliner, Vol. I, Madrid, Gredos, 2007.

Para los europeos, la rata es un animal impuro, un ser sobre el que pesa el estigma del contagio, seguramente porque fue vehículo transmisor de la peste a lo largo de siglos. Pero aparte de los contrastes que ofrece la diversidad del ser humano, el mecanismo del asco comparte su esencia con los conceptos de contaminación y tabú que hemos visto en los primeros capítulos de esta tesis. Tratamos el objeto repugnante como algo contaminado de lo que podríamos contagiarnos. Entrar en contacto con él nos provoca horror. Lo queremos fuera de nuestras vidas, y por eso nos aseguramos de que la suciedad y lo asqueroso permanezcan fuera de nuestros hogares.

Cabría pensar que esferas más elevadas de la cultura, como por ejemplo el arte, quedarían a salvo de este mecanismo de repulsión visceral que nos hace alejarnos de las cosas y materias impuras. En literatura, apenas Sade, con su insaciable sed de destrucción, es capaz de inspirar asco en el siglo XVIII. Jonathan Swift, en *Los viajes de Gulliver*, intuye acertadamente que el cambio de escala puede ser, asimismo, nauseabundo:

*Debo confesar que nunca nada me había dado tanto asco como la vista de aquel pecho monstruoso, que no sé con qué comparar para que el lector se haga una idea de su mole, forma y color. Sobresalía seis pies y tenía que tener por lo menos dieciséis de circunferencia. El pezón era casi la mitad de grande que mi cabeza y su tono y el de la mama estaba tan salpicado de lunares, granos y pecas que nada podía parecer más nauseabundo... Esto me hizo pensar en la hermosa piel de nuestras damas inglesas, que nos parecen tan bellas sólo porque son de nuestro tamaño y sus defectos sólo podrían verse a través de una lupa, en cuyo caso apreciaríamos, si hiciéramos el experimento, que las pieles más tersas y blancas se muestran ásperas, bastas y con mal color. Recuerdo que cuando estuve en Liliput el cutis de aquellas personas diminutas me parecía el más hermoso del mundo.*<sup>250</sup>

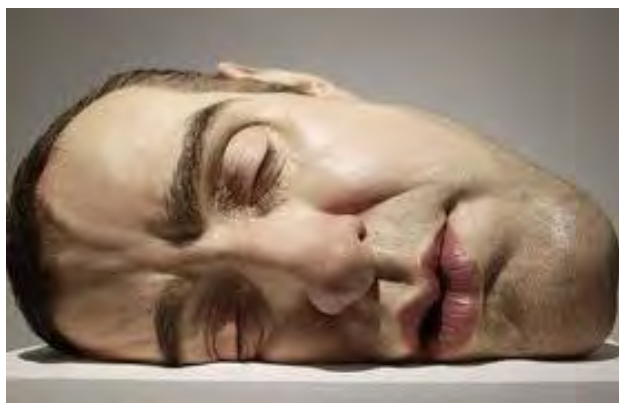
Los cambios de escala, el exceso de detalle, puede provocar repulsión en el espectador, como demuestran algunas esculturas hiperrealistas de Ron Mueck, artista británico ligado a la nueva escena artística londinense de los noventa, e integrante del grupo *yBas*. Mueck trabajó en principio como especialista en efectos especiales, en

---

<sup>250</sup> Swift, Jonathan. *Los viajes de Gulliver*, Chile, Universidad de Chile, 2002, p.44.



películas con marionetas como *Dentro del laberinto* (1986), pero entró en el mundo del arte a través de su suegra, la pintora Paula Rego. Sus obras consisten en la aplicación de la técnica hiperrealista a figuras con distorsiones de escala que se centran en escenas del ciclo de la vida: nacimiento, maternidad, muerte.



Ron Mueck, *Mask II*, 2001-2002.

La fenomenología del asco, si bien proscrita de la representación, ha ganado protagonismo en algunos momentos. A partir del romanticismo, aparece aisladamente cierto interés al respecto, como catarsis personal y como postura estética transgresora. El extravagante conde de Lautréamont buscará voluntariamente el mal, usando imágenes repulsivas en *Los cantos de Maldoror*. En cambio, la repugnancia en Baudelaire se hace voluptuosa. En *Las flores del mal* dedica un verso a una carroña:

*(...) Las moscas sobre el vientre daban su bordoneo,  
mientras iban saliendo en negros batallones  
las larvas que corrían como un líquido feo  
sobre aquellos jirones (...)*<sup>251</sup>

Estas actitudes conllevan cierto exhibicionismo. Inicialmente, si algo capaz de inspirar asco podía entrar en la esfera de lo cultural, era unido únicamente al mensaje redentor de la religión o la moral, y se presentaba preferentemente como ilustración de una vida ejemplar. También como advertencia y recuerdo de la propia finitud del cuerpo. Lo efímero de la existencia se manifiesta en referencias a la corruptibilidad de la carne. Obras escultóricas como la representación de San Sebaldo, en *El príncipe del mundo*,

---

<sup>251</sup> Baudelaire, Charles. *La Carroña*, en *Las flores del mal*, Madrid, Edaf, 1985, p. 69.

(Catedral de Nuremberg, 1310), muestran una figura que aparece decorosamente vestida en su vista delantera y devorada por los gusanos en su vista posterior.

Culturalmente, superar la frontera de la propia repulsión ha sido una hazaña ligada a menudo a lo religioso. En la tradición católica, abundan los casos de santos y santas que superan la repugnancia que causan enfermedades deformantes como la lepra, así como curaciones milagrosas que tienen como vehículo algún líquido asqueroso que la mayoría de la gente rechazaría sin ánimo de duda. Así, un enfermo de lepra sueña que curará de su terrible enfermedad si bebe el agua donde se ha lavado las manos en misa San Anselmo. Una religiosa muerta en 1712, que tenía gran devoción por Francisco de Sales, bebió cada día durante años el agua en el que se habían macerado las reliquias del santo.<sup>252</sup>

*El poder de curación de la santidad no sólo opera en el mundo del espíritu. También precisa de algo corporal, los efluvios corporales, un verdadero contacto y una verdadera ingestión. La curación y la purificación imitan perfectamente los procesos de contaminación y contagio que suscitan asco, con la diferencia de que uno sana y el otro destruye.*<sup>253</sup>

Pero no sólo dentro del catolicismo, religión que tanto ha patrocinado el martirio y los actos de contrición, se presenta la idea de beber algo asqueroso para sanar milagrosamente. El ascetismo hindú también muestra un gran desprecio por el mecanismo protector del asco cuando se enfrenta al fenómeno de la santidad:

*Cuando una mujer santa, una sadhu, visitaba la aldea, era necesario tratarla con un inmenso respeto. Para manifestarlo, el líquido en que habían sido lavados sus pies, “se hacía pasar de mano en mano, entre los asistentes, en un recipiente de plata especial que se usaba tan sólo para los actos del culto, y se vertía en la mano derecha para que se bebiera como tirtha” (líquido sagrado).*<sup>254</sup>

A partir del siglo XIV, Catalina de Siena sería el modelo a seguir para otras religiosas que buscaban trascenderse a sí mismas a partir del desprecio absoluto de su instinto

---

<sup>252</sup> Gélis, Jacques. *El cuerpo, la iglesia y lo sagrado*, en: Courtine, J-J., Corbin, A. y Vigarello, G. (Coord.), *Historia del cuerpo*, vol. I, Madrid, Taurus, 2005, p. 56.

<sup>253</sup> Miller, Ian William. *Anatomía del asco*, Madrid, Grupo Santillana, 1998, p. 214.

<sup>254</sup> Douglas, Mary. *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*, Madrid, Siglo XXI, 1973, p. 24.



de conservación, y persevera en su particular proceso de autodegradación bebiendo el pus de las heridas de las enfermas a las que cuida.

*Acariciar a un canceroso y besar sus repugnantes llagas forma parte del abundante repertorio de la literatura piadosa referida a las monjas que no desdeñan ni lamer las sanies o el vómito de los enfermos ni poner su boca sobre abscesos infectos: “el beso franciscano”.<sup>255</sup>*

Freud apunta a la represión a través de mecanismos de repulsión como paso previo a la civilización y al sometimiento del cuerpo a los rituales de limpieza e higiene propios de la vida civilizada. El asco sería un mecanismo de defensa ante la posibilidad de realizar un deseo inconsciente que es censurado por la sociedad. Así, el asco va unido a la vergüenza y la moralidad. A su vez, superar el asco ante el otro es una prerrogativa del instinto sexual. Cuando describe los límites convencionales de la repugnancia, señala:

*Individuos que besan con pasión los labios de una bella muchacha no podrán emplear sin repugnancia su cepillo de dientes, aun no teniendo razón alguna para suponer que su propia cavidad bucal, que no les produce asco, esté más limpia que la de la muchacha.<sup>256</sup>*

Pero una cosa es buscar la salvación espiritual violentando el cuerpo y sus mecanismos de autoprotección, y otra muy diferente es representarlas en el ámbito del arte. Las representaciones de los mártires, aun conteniendo muchas veces detalles escabrosos o terribles, rara vez compiten con las hagiografías que no ahorran detalles repugnantes. De hecho, Kant aclaró sin dejar lugar a dudas que en el arte no hay redención posible para el asco. Un famoso pasaje de la *Crítica del Juicio* dice así:

*El arte bello muestra precisamente su excelencia en que describe como bellas las cosas que en la naturaleza serían feas o desagradables. Las furias, enfermedades, devastaciones de la guerra, etc., pueden ser descritas como males muy bellamente, y hasta representadas en cuadros; sólo una clase de fealdad no puede ser representada conforme a la naturaleza sin echar por tierra toda satisfacción estética, por lo tanto, toda belleza artística, y es, a saber, la que*

---

<sup>255</sup> Gélis, J. *Op.Cit.*, p.74.

<sup>256</sup> Freud, Sigmund. *Tres ensayos para una teoría sexual*, Madrid, Ed. Biblioteca nueva, 1996, p. 30.

*despierta el asco, pues como en esa extraña sensación, que descansa en una pura figuración fantástica, el objeto es representado como si, por decirlo así, nos apremiara para gustarlo, oponiéndonos a ello con violencia, la representación del objeto por el arte no se distingue ya en nuestra sensación de la naturaleza, de ese objeto mismo, y entonces no puede ser ya tenida por bella.*<sup>257</sup>

La enfermedad y la guerra, si son representadas en cierto estilo, suponemos que grandilocuente y trágico, pueden ser bellas. El asco, nunca, porque no distinguimos entre la cosa asquerosa y la representación de la misma, como prueban tantas obras abyectas contemporáneas. “La representación de una cosa o sustancia repulsiva obra en nosotros el mismo efecto que obraría la presentación de una cosa o sustancia repulsiva”.<sup>258</sup>

Lo que Kant suponía como fenomenología erradicada del ámbito artístico, producción potencialmente marginal, ha acabado convirtiéndose en una nueva categoría estética. La estética del asco y lo repugnante encuentra su expresión, desde los años sesenta, en las obras que tratan con materiales de desecho, residuos o secreciones corporales, y se encuentra plenamente canonizada en el arte que transgrede algún límite. Probablemente, esto hubiera supuesto para Kant una perversión del arte. Las obras que tratan de objetos repugnantes cuestionan nuestras ideas sobre el objeto artístico provocando una sensación de malestar. Se abusa de la fealdad como los prerrafaelistas abusaron en su día de las bondades de la campiña inglesa o de la beldad de sus modelos. Dice Danto:

*A estos artistas de nada les serviría que el gusto por lo repulsivo se normalizara. Para sus objetivos resulta esencial que lo repulsivo siga siendo repulsivo, no que el público aprenda a sentir placer con ello o a encontrar lo bello de un modo u otro (...) Si los críticos pueden aplaudir el uso de lo repugnante en el arte contemporáneo no es porque tengan a su disposición una estética nueva, sino porque están aplaudiendo el uso que de ello hacen los artistas.*<sup>259</sup>

---

<sup>257</sup> Kant, Immanuel. *Crítica del juicio*, Madrid, Tecnos, 2007, p. 239.

<sup>258</sup> Danto, Arthur C. *El abuso de la belleza*, Barcelona, Paidós, 2003, p. 92.

<sup>259</sup> *Ibid.*, p. 95.



Damien Hirst, *A thousand years*, 1990.

*A Thousand years* (1990), obra juvenil de Damien Hirst, consiste en una reproducción a pequeña escala del ciclo de la vida: en un espacio estanco, nubes de moscas se alimentan de la cabeza de una vaca en cuya carne también depositan sus huevos, a la vez que mueren a cientos gracias a un *insect-o-cutor* situado sobre la carroña. Danto ironiza sobre el hecho de que algún espectador le había confesado que la cabeza de vaca agusanada de Damien Hirst, concebida sin duda para inspirar la más viva de las repulsiones, le parecía *hermosa* en la confluencia del tono y del contraste de la carne en putrefacción.<sup>260</sup>

Como se ha visto, los artistas barrocos rechazaron la belleza clásica con rebelión y deformidad. De igual forma, la producción de arte que rechaza el academicismo de finales del XIX y principios del XX había adjurado de la belleza. Que el arte de hoy ya no es un consuelo para nadie parece un hecho consumado. Sin embargo, cuando las voces críticas se alzan contra estas manifestaciones artísticas, lo hacen con los mismos argumentos que hace un siglo.

Ya Rosenkrantz<sup>261</sup> había elaborado una categoría de *Lo repugnante* en el contexto decimonónico en el que escribe. Sugiere, de hecho, que *Lo repugnante* admite diferentes variantes, de forma que se divide en *Lo tosco*, *Lo muerto* y *lo vacío* y *Lo horrible*. De esta última taxonomía forman parte a su vez la categorización de *Lo insensato*, *Lo nauseabundo* y *Lo malo*. Nauseabunda será, pues, toda obra que evoca el sentido del gusto y del olfato, es decir, la oralidad capaz de inspirar repugnancia en el espectador, las representaciones demasiado vívidas de objetos o materias ajenas a la

<sup>260</sup> Íbidem, p.91.

<sup>261</sup> Rosenkranz, Karl. *Estética de lo feo*, Madrid, Julio Ollero, D.L., 1992.

definición que suponemos elevada del objeto artístico. Rosenkranz pone el ejemplo del *Buey desollado* de Rembrandt, donde la visceralidad de la composición nos remite a un mundo literal de los sentidos.



Rembrandt, *El buey desollado*, 1655.

Lessing, en su ensayo sobre el *Laocoonte o sobre los límites de la pintura y la poesía*, también se ocupa de lo repugnante:

*Lo repugnante puede aumentar lo ridículo; o bien: poniendo en contraste con lo repugnante imágenes de dignidad y de buen porte, éstas toman un aspecto ridículo. Lo que llamamos horrendo no es más que algo a la vez terrible y repugnante (...) Y lo horrendo, en la naturaleza misma, cuando logra despertar nuestra compasión, no es algo totalmente desagradable; ¿cuánto menos, pues, en la imitación? (...) Pero la pintura no busca lo repugnante por lo repugnante; al igual que la poesía, lo busca para intensificar lo cómico y lo terrible. ¡Que corra con su riesgo! Pero lo que en este caso he señalado con respecto a lo feo vale tanto más para lo repugnante.*<sup>262</sup>

Ya comenzado el siglo XX, cuando Europa se enfrenta a los horrores de la Gran Guerra, los dadaístas recurrieron a lo repugnante como parte de su estrategia para generar

---

<sup>262</sup> Lessing, Gotthold Ephraim. *Laocoonte o sobre los límites en la pintura y la poesía*, citado en Fernández Ruiz, Beatriz, *De Rabelais a Dalí. La imagen grotesca del cuerpo*, Valencia, PUV, 2004, p. 118.

malestar. Lo hicieron incorporando la transgresión a su discurso, y como parte de su programa subversivo introdujeron la noción de asco, tal como muestra el epígrafe que lleva el mismo título del *Manifiesto Dadaísta*:

*ASCO DADAÍSTA*

*Todo producto del asco susceptible de convertirse en una negación de la familia, es dada; protesta con todas las fuerzas del ser en acción destructiva; DADA; conocimiento de todos los medios hasta ahora rechazados por el sexo púdico del compromiso cómodo y la cortesía: DADA; abolición de la lógica, danza de los impotentes de la creación (...)*<sup>263</sup>

Pero, en la práctica, había límites para incorporar esta categoría a la praxis artística. Una cosa era teorizar al respecto y otra bien distinta ponerlo en práctica. Salvador Dalí no dudó en aplicar algunas de las sugerencias más escatológicas de su propia psique, lo cual hizo tambalear la supuesta libertad sin restricciones que el surrealismo predicaba. Queda consignada “la sensación de vómito que inundó a Breton cuando vio por primera vez el *Juego lúgubre* de Dalí”.<sup>264</sup> En el extremo inferior derecho de esta composición que prefigura la época más productiva de Dalí, la de la década de los años treinta, una figura aparece con la ropa interior manchada de heces. Un año más tarde, en 1930, volvería a incluir un personaje sucio de excrementos en su obra *Guillermo Tell*.

---

<sup>263</sup> Manifiesto Dadá de 1918 en VVAA, *Realismo, racionalismo y surrealismo. El arte de entreguerras*, Madrid, Akal, 1999, p.34.

<sup>264</sup> Krauss, Rosalind. *El inconciente óptico*, Madrid, Tecnos, 1997, p. 172.



Salvador Dalí, *El juego lúgubre*, 1929.

La representación encandiló a Bataille, para entonces enemigo manifiesto de Breton, hasta el punto de escribir un artículo al respecto: *Le jeu lugubre*, en el número 7 de la revista *Documents*. Breton prohibió a Dalí permitir la reproducción del cuadro en la revista.

Hoy en día nos parece algo puritana la reacción del transgresor Breton ante la representación excrementicia de Dalí. De hecho, el umbral de nuestra tolerancia al asco en materia artística no ha hecho más que bajar en los últimos tiempos.

Dice Danto que “lo repugnante es más claro (que la belleza) porque lo que nos repugna en arte es más o menos lo mismo que nos repugna en la realidad”.<sup>265</sup> Sin embargo, habría que apuntar a esto último que también hay cosas que nos repugnan *precisamente* por estar en una galería de arte, lugar donde en principio no deberíamos encontrarlas: manifestaciones más o menos extremas de sadomasoquismo, en ocasiones en vivo y en directo, pornografía o imágenes de cadáveres reales.

La exposición *Body Worlds*, del controvertido médico alemán Gunther Von Hagens, estaba en un confuso punto intermedio entre la ciencia y el arte, a lo que contribuía sin duda el hecho de que su colección de cadáveres conservados mediante la técnica

<sup>265</sup> Danto, Arthur. *Op. Cit.*, p. 104.



de la plastinación<sup>266</sup> se exhibiese con frecuencia en galerías de arte, además de disponerse de forma artística o en poses que remitían a la tradición artística. La muestra, que exhibía cadáveres reales en diversas poses y actitudes, fue motivo de escándalo y polémica, lo que benefició sin duda a von Hagens con grandes éxitos de público. A comienzos de dos mil, allí donde se exhibía solía provocar algún incidente: un hombre que quitándose el abrigo trataba de cubrir el cuerpo despellejado de una mujer embarazada, o lágrimas y *shocks* en algunas secciones especialmente sensibles como la de los niños no natos. Los espectadores reaccionaban, en general, dando alternativamente grandes muestras de admiración y/ o asco, y para los asistentes a la exposición era interesante constatar quién podía resistirla y quién acababa marchándose de la misma.



Cadáver plastinado en la exhibición *Body Worlds*, 2003.

En cualquier caso, parece evidente que lo que nos inspira asco lo hace en cualquier contexto. La viscosidad, por ejemplo, es un estado de la materia susceptible de asquearnos. Una sustancia ambigua que no es ni sólida ni líquida es una sustancia que Mary Douglas calificaría como anómala. Sartre, cuya obra más conocida lleva el significativo título de *La náusea* (1938), describe minuciosamente la viscosidad en *El ser y la nada* (1943). Lo pegajoso es, según el filósofo existencialista, un fluido

---

<sup>266</sup> La técnica de la plastinación fue descubierta y patentada por el doctor en medicina Gunther von Hagens, que se quejó a menudo de que ningún gobierno quisiera subvencionar sus creaciones, razón por la cual tuvo que gestionar sus exhibiciones de forma privada y mediante el pago de una entrada por parte de los espectadores.

aberrante, que repugna por estar a medio camino entre las propiedades de los líquidos y de los sólidos, y pone el ejemplo del niño que hunde sus manos en el tarro de miel, para luego hacer extensiva esa viscosidad al ámbito de las relaciones humanas:

*La opinión común sostiene que he tenido previamente la experiencia de ciertas conductas y de ciertas actitudes morales que me desagradan y a las que condeno, y que, por otra parte, tengo la intuición sensible de lo viscoso; posteriormente, habría establecido una conexión entre esos sentimientos y la viscosidad, y lo viscoso funcionaría como símbolo de toda una clase de sentimientos y actitudes humanos. Habría, pues, enriquecido lo viscoso proyectando sobre ello mi saber acerca de esa categoría humana de conductas.(...)Por otra parte, si lo viscoso no estuviera originariamente cargado de un sentido afectivo, si no se diera solamente como cierta cualidad material, no vemos cómo podría ser elegido jamás como representante simbólico de ciertas unidades psíquicas. En una palabra: para establecer consciente y claramente una relación simbólica entre la viscosidad y la bajeza pegajosa de ciertos individuos, sería menester captar ya la bajeza en la viscosidad y la viscosidad en ciertas bajezas.*<sup>267</sup>



Egle Rakauskaite, *In Honey*, 1996.

La obra de la artista lituana Egle Rakauskaite giraba en torno a problemas de construcción de la propia identidad, la política y el género. En los inicios de su carrera usaba materiales orgánicos como pelo, grasa, fresas o chocolate. En su obra *In Honey* (1996) permaneció suspendida sobre una estructura elevada, en posición fetal y en un

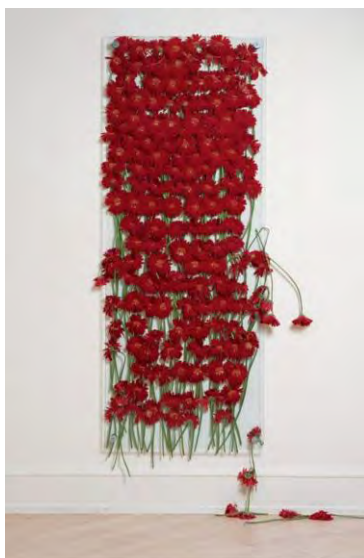
---

<sup>267</sup> Sartre, Jan-Paul. *El ser y la nada. Ensayo sobre ontología fenomenológica*, Buenos Aires, Losada, 1979, p. 626.



estado de aislamiento sensorial. A modo de cordón umbilical, un respirador le proporcionaba oxígeno mientras ella permanecía parcialmente sumergida en miel, sustancia sustitutiva del líquido amniótico.

Anya Gallaccio es una artista británica que apareció inicialmente ligada al movimiento *transgresor* de los *yBas*.<sup>268</sup> Conoció la fama en los años noventa por recurrir a los agentes de la putrefacción en sus obras. Gallaccio trataba de devolver la materia a su estado indiferenciado original. A tal efecto, había entregado a la podredumbre flores, frutas y otros elementos orgánicos. Lo que interesaba a la artista eran las metamorfosis impredecibles de la sustancia, así como la inestabilidad de materiales como el hielo, el azúcar o el chocolate. La frescura de las flores empleadas en obras como *Door (Mónica)*, 1993, que se mostraban prensadas entre un cristal y la pared de la galería, iba desapareciendo a medida que pasaban los días.



Anya Gallaccio, *Door (Mónica)* 1993.

En la obra viva, siempre cambiante, concursaban otros sentidos además de la vista, en tanto el olor dulzón de la decadencia iba adueñándose de la asepsia ideal de la galería.

*La vegetación en descomposición puede resultar casi tan nauseabunda como la carne putrefacta y aún seguimos estando apegados a creencias populares, según las cuales esos desechos vegetales producen por generación espontánea los gusanos, babosas, ranas, tritones, salamandras, sanguijuelas y anguilas con que las asociamos. (...) Siguiendo la jerarquía de formas vegetales, los helechos y las*

---

<sup>268</sup> Siglas por las que fue conocido el movimiento juvenil *young British artists*.

*malas hierbas siguen resultando sospechosos y capaces de generar imágenes e impresiones de asco. Indican exuberancia, exceso, una especie de producción y reproducción desordenada que pasa de la frondosidad a la exuberancia de lo excesivo.*<sup>269</sup>

Encontramos repugnantes a ciertos animales, o su asociación a ciertos temas como sugiere la decapitación en esta obra de Rubens, concebida para exacerbar la repugnancia que se pueda sentir hacia los reptiles. Pero la cabeza de Medusa<sup>270</sup> no es sólo repulsiva por estas alusiones, sino por remitirnos a otro referente inaceptable: el movimiento convulsivo, la ebullición de cuerpos serpenteantes que intuimos en la pintura.



Rubens, *La cabeza de la Medusa*, 1617.

Giuseppe Arcimboldo, conocido también como Arcimboldi, trabajó a lo largo de las décadas finales del siglo XVI en una serie de retratos realizados con flores, frutas, plantas, animales y objetos. Los trabajos, de carácter alegórico, simbolizaban las cuatro estaciones o los cuatro elementos, siempre con materias autorreferenciales: así, el agua se representaba a través de los productos del mar, la primavera a partir de flores y hojas, el verano mediante frutos en todo su esplendor...

---

<sup>269</sup>Miller, I. W. *Op. Cit.*, p. 71.

<sup>270</sup>Freud escribió un breve artículo preguntándose por el significado de la abundancia de representaciones de cabezas de medusa, encontrando connotaciones sexuales tanto en las serpientes (como sustitutos del falo) como en el rostro de la criatura (como sustituto de los genitales femeninos). En Freud, S. *Obras completas*, Vol. XVIII, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1976, p.270.

La masa de verdura, seres o materias que se agita y que parece palpar en las cabezas de Giuseppe Arcimboldo produce inquietud o incluso asco en la abigarrada promiscuidad de los elementos que se confabulan para imitar rasgos humanos.



Arcimboldo, *Retratos alegóricos* pintados entre 1560 y 1575.

*Las cabezas de Arcimboldo son monstruosas porque todas ellas, sea cual fuere el encanto del tema alegórico (el Verano, la Primavera, la Flora, el Agua) remiten a una desazón sustancial: el hervidero. La mezcolanza de las cosas vivas (vegetales, animales, niños pequeños), dispuestas en un apretado desorden (antes de alcanzar la inteligibilidad de la figura última), evoca toda una vida larvaria, la*

*maraña de los seres vegetativos, gusanos, fetos, que están en los límites de la vida, apenas nacidos y ya putrescibles.* <sup>271</sup>

Hay algo repulsivo en Arcimboldo, en sus cabezas vegetales y animales, porque apiñadas así, conformándose y plegándose a una forma externa, componen las partes un todo que evoca una razón pululante, excretora. Es la maduración excesiva, la amenaza de la putrefacción que condena a la forma definida a una pulpa viscosa e informe lo que repugna y fascina.

Por definición, el asco tiene mucho que ver con el gusto, la oralidad y el olfato. En algunas performances se cruza el límite y se vulnera el principio de seguridad del propio espectador, buscando sobrecoger su ánimo.

*La mayoría de nosotros encontraría repugnante, sin vacilar, la obra de Paul McCarthy, artista consagrado que se caracteriza por utilizar la comida de un modo que provocaría asco si contempláramos eso mismo en la vida real, confirmando la observación de Kant. Pensemos en la que quizá sea su obra maestra, el vídeo de una performance titulada Bossy Burger, situado en un quiosco de hamburguesas cuyo interior es absolutamente nauseabundo, con manchurrones secos y comida amontonada casi por doquier (...) Me resulta difícil escribir sobre esta obra sin que se me revuelva el estómago, y es prácticamente incuestionable que el objetivo de McCarthy es provocar asco".* <sup>272</sup>

Al comienzo de la *performance*, McCarthy va impecablemente vestido de chef. Lleva una máscara de Alfred D. Newman, una referencia a la baja cultura, pues éste es el niño que aparece en la portada de la revista humorística *Mad*. Sonriente, McCarthy manipula de forma inepta comida como ketchup, leche, fiambre... Poco a poco el disfraz va cubriéndose de manchas, y, paulatinamente más enardecido, no deja de repetir: "Me encanta mi trabajo, me encanta mi trabajo". Al cabo de estar manipulando y amontonando alimentos de acá para allá, McCarthy parece cubierto de sangre, y su actuación va pareciendo cada vez más siniestra y enloquecida.

---

<sup>271</sup>Barthes, Roland. *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Paidós, 1986, p. 150.

<sup>272</sup>Danto, A. *Op. Cit.*, p. 98.



Paul McCarthy, *Bossy burger*, 1991.

El asco parece haberse posicionado como un recurso eficaz a la hora de hacer emerger una verdad. Cuando el espectador se ha acostumbrado a la fealdad, para confrontarlo con la realidad que no quiere ver, es necesario extremar el discurso y recurrir a una estrategia que a buen seguro no lo dejará indiferente. Lo obligará a mirar con incredulidad o a apartar la mirada, asqueado, pero será una estrategia eficiente porque lo obligará a *sentir*.

*Lo que hace a la obra de arte una forma viva, según la célebre definición de Schiller, es esa connivencia y síntesis del lado malo y oscuro del deseo y el velo en que se teje, elabora y transforma, sin ocultarlo del todo. (...) El arte transforma y transfigura esos deseos semisecretos, semiprohibidos, eternamente temidos; les da una forma, una figura, manteniendo de ellos lo que tienen de fuente de vitalidad (...) Tras la cortina hay imágenes que no se pueden soportar, en las cuales se articulan ante el ojo alucinado del vidente visiones de castración, canibalismo, despedazamiento y muerte, presencias donde lo repugnante, el asco, ese límite a lo estético trazado por la crítica kantiana, irrumpen en toda su espléndida promiscuidad de oralidad y de excremento. Ese agujero ontológico queda así poblado de telarañas de imagen que muestran ante el ojo atónito,*



*retornado a sus primeros balbuceos visuales, las más horribles y espeluznantes decoraciones, amputaciones y despellejamientos”.*<sup>273</sup>

Violentar al espectador, hacerle partícipe involuntario de una escena desagradable, es una estrategia que ha dado buen resultado desde que los artistas románticos y vanguardistas aprendieron a escandalizar al gran público. Era inevitable, por cuanto el discurso artístico ha ido extremándose a medida que sus actos transgresores se normalizaban y canonizaban, asaltar la última frontera del buen gusto. En cierta forma, el fin justifica los medios.

Como ha explicado José Luís Barrios:

*Es fácil adivinar la estructura fenomenológico trascendental a partir de donde se configura el sentido estético de lo grotesco en sus determinaciones específicas de asco y el morbo: la relación interior/exterior. Las mediaciones simbólicas presentes en el morbo y el asco, como formas de lo grotesco, responden a vivencias corporales que ponen en peligro la interioridad orgánica y la integridad motriz de la corporeidad. En otras palabras, el asco y el morbo abren la dimensión vital de lo inmediato en la ambivalencia del sentimiento de horror-fascinación como la posibilidad del acontecimiento metafísico de la muerte en “carne propia”. Además en esta ambivalencia se pone en juego la disolución y fragmentación del sentido motriz y orgánico del cuerpo y el miedo originario de ser dañado por el otro o por lo otro. Esto explica también las tipologías básicas sobre las que se levantan las mediaciones simbólicas del miedo y la atracción como reacciones propias del asco y el morbo. Hablo de las simbolizaciones que nacen de la interioridad orgánica y que se vinculan corrupción/destrucción/fragmentación y, de las simbolizaciones de la alteridad del otro como lo monstruoso y lo contagioso.*<sup>274</sup>

El asco y el morbo son reacciones que en principio parecerían muy alejadas de las asuncioneas al uso sobre el arte, que se resiste a admitir que éste ha dejado de ser una actividad elevada para rebajarse a incorporar a sus narrativas este estilo de

---

<sup>273</sup> Trías, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Seix Barral, 1982, pp. 42-43.

<sup>274</sup> Barrios, José Luís. *El asco y el morbo: una fenomenología del tiempo*, revista Fractal, nº 16, enero-marzo, 2000, año 4, volumen V, p. 42.

propuestas. Por eso, las obras que buscan provocar en el espectador la náusea son las que más hostilidad generan en el espectador. En cierta forma, resulta una especie de traición que el artista fuerce a éste a enfrentarse con emanaciones de su ser más bajo o vil cuando se acude a una galería de arte quizá con la idea de enriquecerse espiritualmente. Si bien las obras que tratan sobre materias deleznales o actos que pueden inspirar repugnancia pueden rastrearse a lo largo de la historia del arte, no es hasta ahora que han alcanzado una visibilidad plena y absoluta. El problema que parece plantear, sin embargo, excede la condición de interrogarse sobre su propia marginalidad. El arte de lo asqueroso no es marginal en absoluto, sino hipervisible. Sin embargo, cabría preguntarse qué aporta a la audiencia a la que causa un malestar que puede llegar a ser de índole físico. ¿Qué supuesta verdad desvela? Los mecanismos de que se vale, ¿nos hacen participar de alguna oculta realidad? ¿Con qué nos confrontan? Muchas veces el espectador no encuentra respuesta alguna a estos interrogantes, y siente, como en el caso del arte que vulnera una creencia, que la obra no se realiza para él, sino *a su costa*.

### 2.1.3. Lo abyecto.

La tendencia a la abyección fue un impulso central del arte de los noventa. De la repulsión esporádica que cabría sentir hacia alguna obra aislada se pasó a un auténtico aluvión de propuestas que jugaban con materias prohibidas o tácitamente proscritas de la esfera artística. Al contrario que el resto de la producción artística, que se destacaba por su completa libertad y falta de reglas, el discurso de lo asqueroso tenía unos límites definidos. Obras que trataban sobre el cuerpo humano en cualquiera de sus extremos: en el nacimiento, muerte, enfermedad, debilidad, postración o locura, donde lo sucio o lo mórbido se colocó en un lugar privilegiado y dio lugar a una categoría en sí misma: el arte abyecto. Según el diccionario María Moliner:

*Abyección (del lat. "abiectio, -onis"):*

1 ("Caer, etc., en la abyección") f. Cualidad de abyecto. Vileza. Conducta o vida abyecta. \*Deshonra, \*vergüenza.

2 Situación de abatimiento, humildad o humillación.<sup>275</sup>

La escena artística de finales de siglo se hizo transgresora a través de la abyección porque atendió con especial solicitud a la llamada de la "figuración desviada".<sup>276</sup> Una serie de exposiciones definieron este momento dedicado a producir un presunto malestar en los espectadores. En 1992, *Desórdenes*, en la *Galerie Nationale du Jeu de Paume* de París mostraba la herencia surrealista y su filiación abyecta en el trabajo de artistas como Nan Goldin, Mike Kelley, Kiki Smith y Tunga. Tres años más tarde, en 1995, tenía lugar *Rites of passage. Art for the end of the century*. Un rito de pasaje es

---

<sup>275</sup> Diccionario de la lengua española María Moliner, Vol. A-d, Madrid, Gredos, 2008.

<sup>276</sup> López Anaya, Jorge. "Aproximación a las tendencias contemporáneas", *Revista Lápis*, n. 237/238, Diciembre 2007, p. 63, hace la siguiente clasificación: "Entre las diversas fuentes de la creatividad artística de los últimos tres lustros (desde *Rites of Passage* hasta los años iniciales del siglo XXI), determinaremos cinco "escenas" (o vertientes), que denominaremos "figuración desviada", "cosmologías individuales", "mínimas intervenciones", "neobarroco" y "estrategias relacionales".



una expresión utilizada por la antropología para referirse a ceremonias de iniciación como el nacimiento, la llegada a la pubertad o la muerte. La idea central giraba en torno a la sugerencia “de que los artistas eran los nuevos chamanes de un rito que respondía a la crisis milenarista”.<sup>277</sup>



Nan Goldin, *Gotschko kissing Gilles*, 1993.

*Nunca hemos estado en un estado tal de crisis y fragmentación, en términos tanto del individuo-el artista-y del objeto artístico. La crisis es tal que no sólo tenemos problemas con la cuestión de la obra de arte, sino que la belleza en sí misma es insoportable, como lo son los destinos de estos extraños y chocantes objetos. (...) Así es que la cuestión es ¿Por qué estamos haciendo esto? ¿Quién lo está haciendo? ¿Cuáles son las experiencias detrás de estos objetos, objetos que trabajan con lo imposible, con lo repugnante, lo intolerable? Pienso que no se pueden abordar estas cuestiones sin referirte a la experiencia del análisis. Porque, si uno describe estos objetos como expresión de un estado de crisis, entonces la única persona que considera que la crisis es endémica en el ser humano es Sigmund Freud, que propone que nuestro infierno es el inconsciente y que tras nuestra aparente placidez hay un ser extremadamente problemático y abisal. Para Freud estos estados del ser son subyacentes, están constantemente con nosotros.*<sup>278</sup>

Los *curators*, Stuart Morgan y Frances Morris, concebían al artista como un *passeur* (barquero), que ayudaba a traspasar fronteras, actuando como un guía a través de un

---

<sup>277</sup> López Anaya, Jorge. *Op. Cit*, p.63.

<sup>278</sup> Penwarden, Charles. *Of world and flesh, an interview with Julia Kristeva, Rites of Passage*, Londres, Tate Gallery, 1995, p. 21.

territorio desconocido. Los artistas que exponían eran, entre otros, Joseph Beuys, Louise Bourgeois, Robert Gober, Mona Hatoum, Bill Viola y Jana Sterbak, y mostraban “escenas caracterizadas por lo dramático del azar y por la fragilidad del cuerpo humano. En este sentido apuntaban también las sórdidas obras de Pepe Espaliú (Córdoba, 1955-1993), con referencias a las enfermedades estigmatizadoras del siglo”.<sup>279</sup>

Fueron sintomáticas del momento la exhibición *Post Human* de Nueva York, *The Physical self* del cineasta Peter Greenaway, la publicación de *El retorno de lo real*, donde Hal Foster vincula el arte con lo traumático y lo abyecto, las exposiciones *Sensation* de 1997 en Londres y 1999 en Nueva York, para finalizar con *Apocalypse. Beauty and horror in contemporary art* (2000). Presentada en la *Royal Academy of Arts* londinense de nuevo, y basada en el *Libro de las revelaciones* de San Juan, trataba de explorar la alienación de los artistas ante el siglo moribundo. Fue la primera vez que se exhibió la escandalosa *La nona ora* de Mauricio Cattelan. Los temas serían de nuevo el sexo, la religión, la tortura, el holocausto...

Pero, indudablemente, la que puso el concepto de abyección en el mapa del arte fue la Bienal de Whitney en 1993. La muestra introdujo un corpus de obras y un núcleo de artistas que realizan “trabajos que incorporan o sugieren materiales abyectos como suciedad, pelo, excremento, animales muertos, sangre menstrual y comida putrefacta en orden de confrontar temas tabúes de género y sexualidad”.<sup>280</sup>

Fue ésta una de las bienales más polémicas que se recuerdan, en la que *curators* muy comprometidas con la realidad social y política del momento como Thelma Golden y Elizabeth Sussmann (despedidas más tarde, presuntamente por estas mismas razones) se distinguieron por exhibir, entre otras cosas, material no artístico como el vídeo doméstico de la paliza al ciudadano Rodney King. El video, grabado por el videoaficionado George Holliday, mostraba a la policía apaleando a un hombre negro esposado, lo que provocó disturbios y revueltas en Los Ángeles.

---

<sup>279</sup> López Anaya. Op. Cit., p.63.

<sup>280</sup> Simon, Taylor. “The phobic object: abjection in contemporary art”, en: VVAA, *Abject Art. Repulsion and Desire in American Art*, Whitney Museum of American Art, New York, 1993, p.7.



George Holliday, video doméstico exhibido en la Bienal de Whitney, 1993.

El catálogo de la exposición, cuyo nombre completo era: *Abject Art: Repulsion and desire in American Art*, resultaría fundamental para entender esta tipología de arte, arte que tenía como objeto “hablar sucio en la institución y degradar su atmósfera de pureza y gazmoñería poniendo en primer plano temas de género y sexualidad en el arte exhibido”.<sup>281</sup> Lo abyecto había alcanzado a la galería inmaculada, que ya no podía permanecer por más tiempo aislada de la inmundicia del exterior.

Estos elementos escatológicos que se apropiaron de la escena del arte son lo que Lacan llamó “imágenes del cuerpo fragmentado”<sup>282</sup>: imágenes de castración, mutilación, desmembramiento, dislocación, evisceración... que se conciben como un ataque frontal a las nociones de sistema, identidad y orden, al tiempo que transgreden convenciones sociales y tabúes. El ego corporal, formado durante la fase del espejo lacaniana, representa unidad, homogeneidad, un todo completo. Pero la concepción gestáltica del cuerpo es amenazada por sus pérdidas más abyectas: orina, heces, sangre, leche materna, vómito, pus, saliva. Sus continuas mermas suponen una separación del ser y del no-ser, del yo y del no-yo, una separación traumática de lo uno y lo otro. Lo abyecto artístico sería una vía para revisar nuestras asunciones sobre el arte “elevado”. Esta crisis de ansiedad se plasmaría en una sintomatología fantasmagórica, donde el cuerpo, con sus desechos y miserias sin cuento, sería evocado una y otra vez.

<sup>281</sup> VVAA. *Abject art. Repulsion and desire in American Art*, “Introducción”, *Op. Cit.*, p.7.

<sup>282</sup> Lacan, Jacques. *Escritos 2*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2013, p. 59.

Es importante reseñar, no obstante, que todos estos excesos se emplazaban en el contexto de los debates sobre censura, género e identidad política que prevalecieron en EEUU durante los noventa. Durante la década precedente había tenido lugar un arte al que la retórica de lo políticamente correcto durante la era Reagan había vuelto complaciente. A través de una misión de autodegradación, el artista afrontaba los tabúes sociales desde una estrategia de desvelamiento que no puede entenderse si no es en relación al arte del simulacro que había tenido lugar durante los ochenta, con su retorno a la pintura y sus añagazas realistas. Situado en un continuum histórico, sin embargo, no hacía sino perpetuar un flujo narrativo legitimado en la convulsión necesaria de las vanguardias y sólo apaciguado por una complacencia momentánea tras las espasmódicas décadas de los sesenta y setenta.

*Las formulaciones de lo abyecto: assemblages escatológicos, fragmentos corporales, y materiales infames - suciedad, basura, y los trazos de la diferencia sexual- habían violado el cubo blanco del espacio de la galería, “cuestionando su «neutralidad» ideológica como un lugar codificado con una retórica de la contaminación.”<sup>283</sup>*

Los autores del catálogo tenían como referencia a artistas ya consagrados como Marcel Duchamp, Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Cy Twombly, Paul Thek, Bruce Nauman o Claes Oldenburg, pero también a artistas de las últimas generaciones como Robert Gober, David Hammons, Mike Kelly, Zoe Leonard, Robert Mapplethorpe, John Miller, Andrés Serrano, Cindy Sherman, Kiki Smith, Hannah Wilke y David Wojnarowicz.

---

<sup>283</sup> Taylor, Simon. “The Phobic Object”, en: *Object Art, Op. Cit.*, p. 59.



David Wojnarowicz, *Untitled, (Falling Buffalo)*, 1988-89.

Muchos de ellos compartían un interés común por temas como el racismo, la sexualidad, el género, la identidad étnica y el multiculturalismo, lo que Elizabeth Sussman describió como “una representación de una redibujada pero fragmentada colectividad”.<sup>284</sup>

Andrés Serrano, que gracias al escándalo de la pieza *Piss Christ* (1987) se consagró junto con Mapplethorpe como el *transgresor oficial* de la década, venía trabajando desde finales de los ochenta en la serie *Bodily Fluids* (1987), fotografiando a gran escala los fluidos que configuran nuestra realidad biológica: sangre, leche, orina, semen. Grandes y brillantes cibahromes se disponían a la manera de un paisaje, en unidades de color puro (*Blood, Milk, Piss, 1987...*), o bien se aleaban entre sí dando lugar a un intercambio de textura y tono (*Piss and Blood, 1987*). Esta alquimia mística nos remitía a los elementos de tabú y contaminación que nos han servido de introducción a la materia. De hecho, es imposible arrojar una mirada inocente sobre estos humores hipersemantizados por la sociedad y la cultura.

---

<sup>284</sup> Heartney, Eleanor. “Identity politics at the Whitney-multiculturalism explored in Whitney Museum of Modern Art’s 1993 Biennial art exhibition”, *Art in America*, Mayo de 1993, pp. 45-48.



Andrés Serrano, *Bloodscape*, 1989.

Un tema predominante en la Bienal de Whitney fue el de las relaciones entre los sexos. Las formulaciones feministas se hicieron muy críticas con temas como la pornografía, la violencia de género o el desorden alimenticio, temas que se estaban situando en el centro del debate a un nivel social.

La artista norteamericana Sue Williams presentó una piscina llena de vómitos llamada *Smell of success* (1993) que aludía tanto a lo que opinaba de la sociedad que oprimía a las mujeres como a lo que pensaba de estar entre los seleccionados. Recurrir a una materia de desecho como el vómito, aunque en esta ocasión era falso, ilustraba la naturaleza radical de la crítica a la ideología sexista y a la institución.

La instalación de Janine Antoni *Gnaw I* y *Gnaw II* (1992) hacía referencia a patologías contemporáneas como la bulimia, donde un gran bloque de chocolate y otro de grasa aparecían tallados o mordidos por los dientes de la autora. Como complemento, *Phenylethylamine*<sup>285</sup> consistía en una caja de chocolates que se había vaciado a partir de los trozos de chocolate masticados, junto con lápices labiales hechos del bloque de grasa de *Gnaw II* mezclada con pigmento. Vómito, saliva, el proceso de la masticación, nos remiten a la obsesión con la belleza y la idea de sacrificio impuesta por la sociedad patriarcal a las mujeres.

---

<sup>285</sup> Aminoácido presente en alimentos como el chocolate que libera una hormona asociada con la sensación de amor y felicidad.



Janine Antoni, *Gnaw I* y *Gnaw II*, 1992.

La artista Cindy Sherman había conocido un éxito precoz tras graduarse en artes a finales de los años setenta. Las famosas 69 fotografías en blanco y negro de la serie *Untitled Film Stills* (1977-80), omnipresentes en todas las colecciones públicas de importancia, parafraseaban el estilo de las viejas películas de cine negro de décadas atrás, y mostraban a la artista en poses estereotipadas cargadas de ambigüedad. A partir de los años ochenta, sin embargo, Sherman evolucionó hacia poses cada vez más desconcertantes y provocativas. Continuó fotografiándose en actitudes paródicas del cine popular, en especial el de terror, y trabajos como *Centerfolds* (1981) y *Fashion* (1983-1984), exploraban temas como el voyeurismo contemporáneo.

Desde 1985 la artista desapareció de sus fotografías y derivó conceptualmente hacia la abyección. En las series *Fairy tales* (1985) y *Disasters* (1987-1989) el lugar de su cuerpo lo ocupaban prótesis, maniqués, miembros amputados... Algunas de sus escenas se hicieron *abjectas* al contener vómito, sangre, restos de heces, menstruaciones... Sherman rompía deliberadamente en estas series con toda negociación estética, con toda asunción de belleza artística. Sus propuestas se hicieron grotescas, mostrando deformidad y trucando en anormalidad las composiciones.

*Cindy Sherman encabezaría esta revuelta contra el universo de los simulacros, tanto más cuanto que habría evolucionado en estos veinte años de carrera desde un análisis en torno a la "mirada del mundo" (incidiendo en la identidad femenina) hacia la consideración de la imposibilidad de ese morar, sin admitir con*



ello ninguna “negociación” (Lacan) sino, antes bien, haciendo literalmente que nos toque.<sup>286</sup>



Cindy Sherman, *Untitled # 175*, 1987.

En la pieza *Corps étranger* (1994), la artista libanesa ligada a la joven escena británica Mona Hatoum, exploraba el interior de su cuerpo a través de imágenes endoscópicas que se proyectaban dentro de un cilindro blanco y que mostraban procesos fisiológicos como la respiración o la digestión. Sus instalaciones nos confrontaban con un espacio fantasmal en el que se generaba una reflexión sobre lo público y lo privado que tenía el cuerpo femenino como núcleo del debate. El ámbito de lo cotidiano, proyectado a partir de los objetos que Hatoum manipula, se había ido volviendo cada vez más ambiguo.

---

<sup>286</sup> Vidal, Carlos. “La realidad que se conoce mirando”, *Revista Lápiz*, nº 148, Diciembre 1998, p.19.



Mona Hatoum, *Corps étranger*, 1994.

Por su parte, Louise Bourgeois era una artista de la generación anterior que había conocido la fama tardíamente. Su obsesión con la figura paterna y con la maternidad, que modela y disloca el cuerpo femenino, había dado lugar a contribuciones como *Janus Feuris* (1968), una extraña pieza (¿planta?, ¿animal?, ¿metástasis?) que parecía sorprendida en plena metamorfosis, y que su autora vinculaba con el psicoanálisis freudiano.



Louise Bourgeois, *Janus Feuris*, 1968.

La investigación formal de Bourgeois se orientaba también al trabajo con materiales menos canónicos que el bronce. Solía usar tejido y acolchados para recrear el cuerpo humano, especialmente cuerpos femeninos, a menudo abiertamente maternos, a los que concebía en tonos rosas, buscando evocar el color de la carne.



Louise Bourgeois, *Seven in bed*, 2001.

Gilbert & George pasaron de *estatuas vivientes* a sumarse a la tendencia a la abyección, y sus obras se transformaron en imágenes al microscopio de semen, heces y sangre, así como *casas de mierda* (*Bloody Shit House*, 1997) o literalmente *agujeros del culo* (*Bum Holes*, 1994). Su exposición *Naked shit Pictures* fueron nominadas desde la influyente *Artforum* por Robert Rosenblum y David Sylvester como la mejor exhibición de 1995.



Gilbert and George, *Shitty naked human World*, 1994.

Otra célebre exhibición de la época tuvo lugar en el Museo Pompidou: *Feminin masculin. Le sexe d'art*, entre 1995 y 1996. Se incluían artistas como Kiki Smith, Sue Williams o Mike Kelley, así como el programa de estudios independientes del Whitney *Dirt and domesticity: constructions of the feminine*.

Kiki Smith hizo la parte más importante de su carrera a lo largo de los años ochenta, unida al grupo de artistas neoyorquinos *Colab*. Su obra ha tocado temas controvertidos como el sida, el maltrato a las mujeres, la discriminación racial o sexual. Su serie *Homespun tales* (2004) le consiguió gran atención en la Bienal de Venecia de 2005 con esculturas que cuestionaban aspectos como los estereotipos de género o las expectativas sobre el papel de las mujeres en la historia.



Kiki Smith, *Tale*, 1992.

*“Tale” de Kiki Smith (1992) es una escultura de una mujer desnuda a cuatro patas, arrastrando heces desde su ano, como si estuviera en medio de una metamorfosis de animal a humano. Desesperada, vulnerable, expuesta – la escultura encarna la abyección. También muestra la historicidad de la abyección: los cinco sentidos están históricamente determinados, moldeados y remodelados por la evolución. La prehistoria quizá marca la evolución más radical. La escultura nos recuerda que una de las más tempranas innovaciones que dan forma a la humanidad fue la habilidad de andar erguidos; a cambio, los humanos sacrificaron su sentido del olfato.<sup>287</sup>*

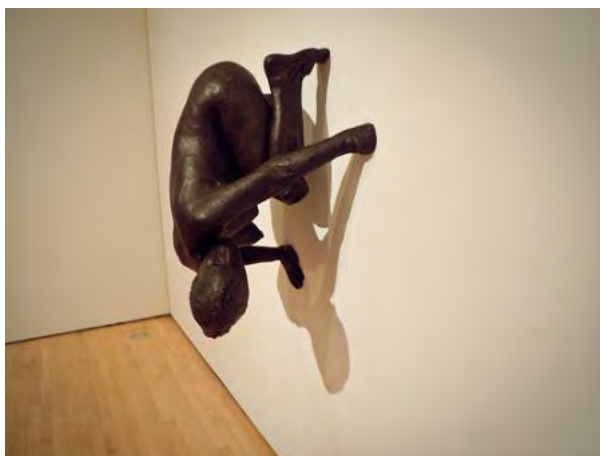
Estas obras nos remitían de nuevo a Bataille, a través del examen que de él hacen Julia Kristeva, madre de la abyección, y Rosalind Krauss, que retoma el concepto de lo informe del filósofo. Algunas de sus piezas revisaban la imagen estereotipada de la mujer a través del folclore, el mito y la religión. Figuras como María Magdalena, la virgen María o Lilith serían reinterpretadas a través de sus esculturas. A menudo, el

---

<sup>287</sup> Kauffman, Linda S. *Bad girls and sick boys*, California, University of California Press, 1998, p. 42.



cuerpo es maternal y “sirve como el medio de un ambivalente sujeto infantil que alternativamente lo daña y lo restaura”.<sup>288</sup>



Kiki Smith, *Lilith*, 1994.

La fundamentación teórica de todos estos trabajos se apoyaba en el pensamiento de Julia Kristeva, filósofa y semióloga vinculada a la revista de crítica literaria *Tel Quel*. Su formación proviene del formalismo ruso y la teoría marxista, y se encuentra especialmente influida por Bajtin y la teoría de lo carnavalesco que hemos expuesto en la primera parte de la tesis. Hegel es otra de sus constantes influencias, si bien ha estado muy asociada a los estudios de sesgo feminista y, sobre todo, al psicoanálisis, especialmente a la figura de Lacan. Durante los años setenta, la teoría psicoanalítica empezó a estar paulatinamente más presente en su trabajo, inicialmente consagrado a la lingüística. Es entonces cuando empieza a teorizar en torno al lenguaje poético, transgresor. El proceso signifiante del lenguaje es para Kristeva en adelante una dinámica que produce el significado a dos niveles: el semiótico y el simbólico, conceptos directamente relacionados con las teorías de Jacques Lacan, que separa el orden simbólico y el imaginario para hacer su distinción.

Su influencia se dejó sentir en el mundo artístico a partir de 1982 gracias a su obra *Poderes de la perversión: ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*, también traducida como *Poderes de horror*. En este ensayo, Kristeva analiza la obra del escritor francés maldito Louis-Ferdinand Céline, recurriendo a la antropología estructuralista de Mary Douglas,

---

<sup>288</sup> Foster, Hal. *El retorno de lo real*, Madrid, Ediciones Akal, 2001, p.156.

y en particular a sus análisis sobre la prohibición alimenticia del Levítico. El libro forma parte de la trilogía psicoanalítica de Kristeva, que también consiste en *Historia de amor* y *Sol negro: depresión y melancolía*. Tratan de tres aspectos del narcisismo primario: *Poderes de la perversión* aborda la constitución del sujeto en sus aspectos negativos de repulsión y asco; *Historia de amor* versa sobre lo positivo, el lado opuesto a éste, cómo el sujeto se identifica e idealiza sus objetos, y por último *Sol negro* caracteriza el estado de melancolía causado por la falta de la madre-objeto. Las tres se refieren a diferentes momentos en la creación de la propia identidad. Todos tienen como base la teoría psicoanalítica.

*Poderes de la perversión* plantea la pérdida esencial que representa la separación de la madre. Kristeva describe la repulsión o asco necesario para que el sujeto se constituya a sí mismo como tal y entre a formar parte del orden simbólico del lenguaje. Este aspecto negativo se expresa a sí mismo en la cultura, y pone como ejemplo las novelas de Céline. Toma prestado el concepto de abyección de Bataille, relacionando como hizo él, lo abyecto con lo sagrado, definido en términos de violación, tabú y purificación. Dostoievski, Joyce, Proust, Borges y Artaud, son escritores que entran en contacto, en uno u otro momento, con algunos de estos conceptos.

El ser en estado de abyección es el ser en una frontera incómoda, frontera que, sin embargo, debe superar en orden de constituirse como sujeto independiente y pleno de significado. Este discurso del límite cobra una importancia capital en un momento en que se redefinen las fronteras políticas y económicas, con el desmoronamiento definitivo de la ideología monolítica comunista, un fracaso ideológico como no se ha conocido nunca a tal escala. El Otro empieza a reclamar su propia identidad a través del replanteamiento del género, la identidad sexual y étnica. Cosas que se daban por supuestas empiezan a tambalearse a partir de trabajos feministas y de teoría *queer*. El espacio discursivo de lo abyecto suponía, por ejemplo, un replanteamiento de las funciones del cuerpo femenino como la maternidad, funciones que habían sido *abyectadas* por el orden patriarcal.



Cindy Sherman, *Untitled, #153*, 1985.

Estos conceptos se relacionan con ideas como el “ego corporal” y el “inconsciente visceral”, tomados de la teoría psicoanalítica de Lacan y Melanie Klein, y también del materialismo básico de Bataille. El cuerpo es utilizado como un valor a oponer a la represión de la sociedad, pero es un cuerpo resumido en sus pérdidas más despreciables. La abyección, se nos dice, no es ni sujeto ni objeto. Antes de la separación del cuerpo de la madre, *no se es*; después como cadáver uno *ya no es*:

*Hay, en la abyección, una de esas violentas y oscuras rebeldías del ser contra aquello que lo amenaza y que le parece de un afuera o de un adentro exorbitante, expulsado más allá de lo posible, lo tolerable, lo pensable (...) Cuando estoy invadida por la abyección, ese tejido hecho de afectos y pensamientos que llamo así no tiene, hablando con propiedad, un objeto definible (...) Lo abyecto tiene una sola cualidad del objeto: la de oponerse al yo”.*<sup>289</sup>

---

<sup>289</sup> Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión: ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1988, pp. 7 y ss.





Helen Chadwick, *Loop my loop*, 1991.

Para describir lo semiótico Kristeva introduce el oscuro término de *xora*, que proviene del diálogo platónico *Timeo* y que significa *receptáculo* y también *útero* en griego. La *xora* es un estado pre-simbólico, y Platón entiende este término como algo nutritivo y maternal, de connotaciones femeninas. Carece de energía o unidad, está sujeto a constreñimientos naturales o sociales como la diferencia biológica entre los sexos.

Cuando los niños son introducidos al orden simbólico del lenguaje, la *xora* es reprimida, mientras se perpetúa como una fuerza heterogénea dentro de lo simbólico. Siguiendo a Lacan, Kristeva concibe la fase del espejo como el primer paso que permite la constitución de objetos imparciales desde la *xora* semiótica, y la fase edípica con su amenaza de castración como el momento en el cual el proceso de separación es enteramente alcanzado. Una vez el sujeto se ha introducido en el orden simbólico, la *xora* puede ser más o menos exitosamente reprimida y sólo puede ser percibida como la presión latente dentro del lenguaje simbólico, que se vertería en el mito, la religión o la cultura.

*La abyección acompaña todas las construcciones religiosas, y reaparece, para ser elaborada de una nueva manera, en ocasión de su derrumbamiento (...) La abyección aparece como rito de la impureza y la contaminación en el paganismo de las sociedades donde predomina o sobrevive lo matrilineal, donde toma el*

*aspecto de la exclusión de una sustancia (nutritiva o ligada a la sexualidad), cuya operación coincide con lo sagrado ya que lo instaura. La abyección persiste como exclusión o tabú (alimentario u otro) en las religiones monoteístas, particularmente en el judaísmo, pero deslizándose hacia formas más “secundarias” como transgresión (de la ley) en la misma economía monoteísta. Finalmente, con el pecado cristiano encuentra una dialéctica, integrándose como alteridad amenazadora pero siempre nombrable, siempre totalizable, en el Verbo cristiano. Las diversas modalidades de purificación de lo abyecto – las diversas catarsis- constituyen la historia de las religiones, terminando en esa catarsis por excelencia que es el arte, más acá o más allá de la religión.<sup>290</sup>*

Para Kristeva, la fase anal y oral está orientada hacia el cuerpo de la madre. De acuerdo con ella, el cuerpo de la madre media la ley simbólica de las relaciones de la organización social y llega a ser el principio ordenador de la semiótica *xora*. En este aspecto se encuentra influenciada por la teoría psicoanalítica de Melanie Klein, que ve en la oralidad del lactante impulsos sádicos para absorber el cuerpo maternal: “Fantasías y sentimientos ávidos, eróticos y destructivos toman como objeto el interior del cuerpo materno y en su imaginación, el bebé lo ataca, roba todos sus contenidos y se lo come”.<sup>291</sup> Kristeva intenta repensar el status psicoanalítico de la madre tomando como base el psicoanálisis de Melanie Klein, donde los principios de placer-displacer se materializan en la desfragmentación del cuerpo de la madre en un seno bueno y uno malo.

Toril Moi, en su comentario a la obra de Kristeva, resume la teoría de lo abyecto de esta manera:

*Ni sujeto ni objeto, lo abyecto puede definirse como una clase de pre-objeto. Lo abyecto, entonces, representa el primer esfuerzo del futuro sujeto para separarse a sí mismo de la madre pre-edípica. Náusea, repugnancia, horror: esos son los signos de una revulsión radical (o expulsión) que sirve para situar el yo, o más adecuadamente para crear un primario, frágil límite alrededor de ello. En este*

---

<sup>290</sup> Kristeva, J. *Op. Cit.*, p.26-27.

<sup>291</sup> Klein, Melanie. *El destete*, en *Obras completas*, Vol. I, *Amor,culpa y reparación*, Barcelona, Paidós, 1994, p. 293.

*sentido lo abyecto (el objeto de repulsión) es más un proceso que una cosa. Acentúese el hecho de que lo abyecto no está per se unido a la suciedad o la putrefacción, Kristeva insiste que puede ser representado por una clase de estado transgresor, ambiguo o intermediario.*<sup>292</sup>

Lo maternal, o mejor dicho, el cuerpo maternal, es abyecto. Se opone, amenaza el orden falocéntrico. La suciedad menstrual es una suciedad que horroriza a todas las culturas y se transmuta en tabú. Bataille había unido la producción de lo abyecto a la prohibición del incesto, pero es el cuerpo femenino, y singularmente ese cuerpo femenino en sus pérdidas y cambios (menstruación, parto, lactancia...) el que se vuelve amenazante y fuera de control.

En *The Phobic Object*<sup>293</sup> Cindy Sherman y Kiki Smith eran emplazadas en la categoría de monstruo femenino/femenino grotesco, de acuerdo con el trabajo de teóricas como Barbara Creed:<sup>294</sup> la *feminidad monstruosa*. Creed centra su análisis (que se publica también en 1993) en películas de terror del cine popular que tenían como protagonista a monstruos femeninos: *El exorcista, Rabia, Alien, Carrie...* El monstruo femenino, sostiene Creed, está íntimamente unido al problema de la diferenciación sexual y la ansiedad de la castración. La abyección está presente en ellos en el uso abundante de cuerpos mutilados, pérdidas corporales como sangre, saliva, lágrimas, carne putrefacta, etc. Creed toma el concepto de Kristeva de lo abyecto, concebido como algo que “perturba la identidad, el sistema, el orden”<sup>295</sup> y no respeta fronteras ni reglas.

El concepto de límite es central en la construcción de lo monstruoso. La función del monstruo femenino es producir un encuentro entre el orden simbólico y lo que amenaza esa estabilidad. La figura maternal es construida como abyecta porque en ella se citan las categorías impuras de lo excrementicio y lo menstrual, y porque es un cuerpo en transformación que ha perdido su integridad y se vuelve amenazante en su

---

<sup>292</sup> Moi, Toril. *The Kristeva reader*, Nueva York, Columbia University Press, 1986, p. 76.

<sup>293</sup> Taylor, Simon. *The Phobic Object*, en: *Abject Art*, Op. Cit. CAP. III.

<sup>294</sup> Creed, Barbara. *The Monstruos-Feminine (Film, Feminism, Psychoanalysis)*, Londres, Ediciones Routledge, 1993.

<sup>295</sup> Kristeva, Julia. *Op. Cit.*, p. 11.

inminente desdoblamiento. Kristeva se expresa sobre el cuerpo de la madre como una especie de trampa reluctant a liberar al niño. Cuando la mujer es representada como un monstruo, lo es a menudo en virtud de sus capacidades reproductoras.

Si Kristeva atribuye la capacidad de catarsis – de purificación de lo abyecto- al arte, Creed concibe las películas de terror como ritos en los cuales la mayoría intenta purificarse, lo que implica una reconciliación con el cuerpo maternal.



Fotograma de *The Brood*, de David Cronenberg, 1979.

Así, *Alien* sería una reelaboración de la madre arcaica<sup>296</sup>, *Psycho* (1960) una interpretación de la madre castradora, y *The Brood*<sup>297</sup> (1979), una extraña fábula donde la pelea por la custodia de una niña desencadena en su madre traumatizada la excrecencia “psicoplasmática” de unos niños asesinos. La visión de Creed resulta determinante en relación al trabajo de Cindy Sherman, que durante esos años estaría especialmente influenciado por el cine de horror.

---

<sup>296</sup> La película que Creed analiza en el libro es *Alien, el octavo pasajero* (1979), donde la presencia maternal está connotada y es deconstruida mediante sus símbolos (la puesta de huevos, criatura con forma de falo que se aloja en el abdomen del tripulante de la Nostromo...). Nótese que en las siguientes entregas la figura maternal va cobrando paulatinamente más visibilidad: en *Aliens, el regreso* (1986), aparece como una abeja reina, una gigantesca ponedora; en *Alien Resurrección* (1997) ha pasado a desarrollar un útero humano debido a la clonación de la teniente Ripley y a su hibridación con ella...

<sup>297</sup> En nuestro país, *Cromosoma 3*.

Dos cineastas durante los noventa serían especialmente notables en su insistencia en la abyección, y, con toda seguridad, inspiradores de la nueva visión del cuerpo en el arte. El creador canadiense David Cronenberg y el *enfant terrible* David Lynch nos proporcionarían abundantes ejemplos de ese cuerpo *abyectado* de lo real a través de un terror psicoanalítico y surreal.

El cine de Cronenberg durante los ochenta y los noventa mostró el cuerpo en todas sus mutaciones y combinatoria posible. La investigación médica altera profundamente a los personajes en *Shivers* (*Vinieron de dentro de...*, 1975), *Rabia* (1977), *La mosca* (1986), *The brood* (*Cromosoma 3*, 1979), mientras que la pesadilla tecnológica provoca mutaciones posthumanas como la cabeza que estalla de *Scanners* (1981) o el control televisivo en *Videodrome* (1983). Si en *Dead Ringers* (*Inseparables*, 1983) el límite entre un hermano y el otro se diluye hasta que ambos pierdan e intercambian la identidad, en *El almuerzo desnudo* (1991) extraños monstruos pueblan la pantalla en un alucinatorio y desquiciado desfile.

El cine de David Lynch parte de la absoluta abyección de los escenarios y personajes de *Cabeza borradora* (1979) para ir adentrándose en la deformidad física y moral que subyace tras la apariencia de normalidad de *Terciopelo azul* (1986).

*Podemos decir (...) que la obra de Lynch es una insaciable persecución de lo siniestro en el corazón del espacio “espectacular”. Lo reprimido de lo siniestro-espectacular no es otra cosa que el vacío, la nulidad ontológica de la cual las películas de Lynch son laberínticos umbrales. El sufrimiento, omnipresente como el oxígeno en la obra de Lynch (no otra cosa quiere decir “the air is on FIRE”), no es un efecto de la existencia del mundo, sino lo contrario. Lo real ha muerto, su cadáver apesta por todas partes; la cámara lo busca, pero es inútil: siempre está del otro lado.*<sup>298</sup>

---

<sup>298</sup> Cirauqui, Manuel. “El umbral y el laberinto”, Madrid, *Revista Lápiz*, nº 232, 2007, p. 57.



Fotograma de la película *Eraserhead* de David Lynch, 1977.

El historiador Hal Foster había proporcionado otra vía de discusión para explicar esta insistencia en el cuerpo herido, fragmentado o enfermo. Su enfoque era de orden más histórico, y postulaba un retorno de lo real en forma de trauma. Ya había expuesto algunas de sus ideas en la obra *Compulsive Beauty* (1993) dedicada al Surrealismo, pero trataba el tema en más detalle en *El retorno de lo real*:

*¿Por qué esta fascinación por el trauma, este deseo de abyección, hoy en día? Sin duda, hay motivos en el arte y en la teoría. Como se ha sugerido, existe insatisfacción con el modelo textualista de la cultura así como con la visión convencionalista de la realidad, como si lo real, reprimido en la postmodernidad postestructuralista, hubiera retornado como traumático. También, pues, hay desilusión con la celebración del deseo como pasaporte abierto de un sujeto móvil, como si lo real, despreciado por una postmodernidad “performativa”, fuera dirigido contra el mundo imaginario de una fantasía cautiva del consumismo. Pero hay otras fuerzas poderosas en funcionamiento: la desesperación por la persistente crisis del sida, la enfermedad y la muerte omnipresentes, la pobreza y el delito sistemáticos, el destruido estado del bienestar, incluso el contrato social roto (cuando los ricos deciden no tomar parte en la revolución por arriba y los pobres son dejados en la miseria por abajo). La articulación de estas diferentes fuerzas es difícil, pero juntas impulsan la preocupación contemporánea por el trauma y la abyección.*

*Uno de los resultados es el siguiente: para no pocos en la cultura contemporánea la verdad reside en el sujeto traumático o abyecto, en el cuerpo enfermo o dañado.*<sup>299</sup>

Foster hacía una distinción entre arte abyecto y arte socialmente comprometido como las dos principales direcciones en el arte de los noventa, y proponía al primero como construcción que desafía el cinismo con abyección. A modo de defensa, los artistas recurren al infantilismo o al autismo. También puntualiza que aquellas que investigan el cuerpo maternal reprimido por la ley patriarcal tienden a ser mujeres (Kiki Smith, Maureen Connor, Rona Pondick, Mona Hayt), mientras los artistas que asumen una posición infantil para ridiculizar la ley patriarcal tienden a ser hombres (Mike Kelley, John Miller, Paul McCarthy, Nayland Blake).

“El principal avatar del infantilismo contemporáneo es el obsceno payaso que aparece en Bruce Naumann, Kelley, McCarthy, Blake y otros; figura híbrida, parece a la vez química y cínica, en parte enfermo psicótico, en parte actor circense”.<sup>300</sup>



Bruce Nauman, *Clown Torture*, 1987.

Foster también cuestiona la transgresión de límites culturales del arte abyecto: si es opuesto a la cultura, ¿puede ser expuesto en la cultura? Si es inconsciente, ¿puede ser hecho consciente y devenir abyecto? ¿Puede existir una abyección consciente...?

---

<sup>299</sup> Foster, Hal. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal, 2001, p. 170.

<sup>300</sup> Foster, Hal, *Op. Cit.*, p. 164.



Por ejemplo, el artista Mike Kelley sitúa sus figuras de trapo en un mundo intermedio entre lo informe y lo abyecto. *Lumpen*, la palabra alemana para “trapo”, es un concepto clave en el arte de Kelley:

*El resultado es un arte de formas lumpen (sórdidos animales de juguetes reunidos en feas masas, sucios tapetes extendidos sobre figuras repugnantes), temas lumpen (imágenes de suciedad y basuras) y personas lumpen (hombres disfuncionales que construyen aparatos raros adquiridos de oscuros catálogos en sótanos y patios traseros). La mayoría de estas cosas se resisten a la configuración formal, no digamos a la sublimación cultural o a la redención social.*<sup>301</sup>



Mike Kelley, *Descripción nostálgica de la inocencia de la infancia*, 1990.

Pero, se pregunta Foster, ¿constituye esta indiferencia una política?<sup>302</sup> La mera enumeración de supuestos abyectos, la asunción implícita que éstos conllevan, en el sentido de fiar toda la carga crítica de la obra a su condición abyecta, deja en suspenso interrogantes de significación más profundos. Confiar en el excesivo poder de lo transgresor proyecta una cierta inseguridad, como si el artista depositara toda su fe en el prestigio de que goza lo transgresor en nuestros días y se olvidara de todo lo demás.

---

<sup>301</sup> *Íbid.*, p. 168.

<sup>302</sup> *Íbidem.*

#### 2.1.4. Lo informe.

*Por el contrario, afirmar que el universo no tiene forma alguna, que es informe, es como decir que el universo es algo así como una araña o un escupitajo.*

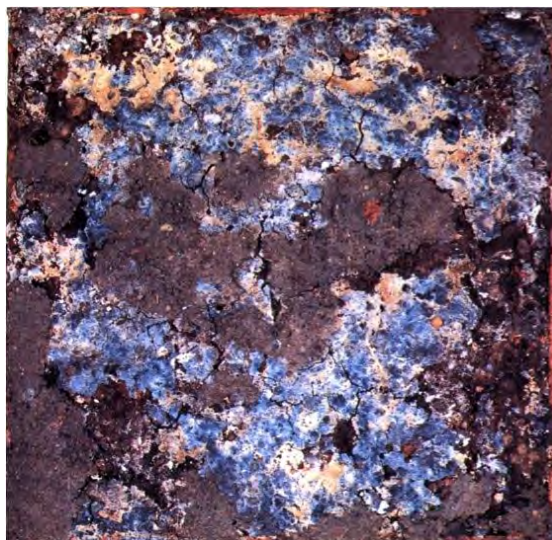
*Bataille, Diccionario Filosófico.*

Fue la revista americana *October*, de la que es editora Rosalind Krauss, la que sirvió de plataforma a las ideas del postestructuralismo francés en Estados Unidos. Sus teorías tuvieron gran importancia en la puesta en circulación de la noción de lo informe. En el contexto de la crítica y la teoría del arte, lo informe supone una relectura de corrientes históricas como el surrealismo a la luz de la postmodernidad, a través de una reinterpretación de la teoría psicoanalítica lacaniana y los estudios culturales centrados en la dicotomía Alta/Baja cultura, la herencia de los sesenta, los estudios feministas, y sobre todo, la recepción de la obra crucial del indispensable disidente Georges Bataille.

Hal Foster había señalado que la importancia del surrealismo estribaba en haberse situado como un punto de intersección entre psicoanálisis, marxismo cultural y etnología, de forma que había acabado constituyéndose en un punto de referencia obligado para el arte postmoderno. Genealógicamente, lo abyecto y lo informe tenían su origen en él. Tanto lo uno como lo otro nacían del pensamiento batailleano.

Estas categorías habían sido introducidas en el debate crítico estadounidense por medio de teóricos franceses como Roland Barthes, Michel Foucault, Julia Kristeva o Jacques Derrida. Lo informe (*formless* o *l'informe*) fue presentado por Rosalind Krauss e Yve-Alain Bois como una relectura de las fuentes surrealistas, a partir de textos revisionistas de las mitologías del modernismo como *La originalidad de la vanguardia* y

otros mitos modernos<sup>303</sup>. Siguiendo esta trayectoria, en 1996 se celebró en el Georges Pompidou la exposición *L'Informe: mode d'emploi*, en la que unas doscientas obras desafiaban asunciones implícitas en torno a la actividad curatorial, estilo y catalogación, y permitían una visión *permeable y provisional*<sup>304</sup> del modernismo.



Robert Rauschenberg, *Dirt painting (for John Cage)*, 1953.

Krauss y Bois retomaban el discurso crítico de Bataille, deteniéndose en particular en la interpretación que ofrecía Kristeva de lo abyecto y oponiendo su propia articulación a partir de esa carencia de forma, esa falta de orden y estructura que el filósofo francés había sentido y diseminado, aquí y allá, a lo largo de sus escritos críticos.

A través de la revista de arte *Documents*, Bataille postula una visión antisistema, transgresora y vandálica, una subversión del orden del discurso, de la palabra y el sentido, a través de la creación de un “diccionario crítico.” Su propuesta representa una violación del orden académico, un sabotaje del sistema. La propia elección de los términos que Bataille redefine viene dictada por una absurda aleatoriedad: “camello”, “hombre”, “polvo”, “reptiles”...Una de las entradas está consagrada a la palabra “Informe”:

---

<sup>303</sup> Krauss, Rosalind E. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza Editorial, 2006.

<sup>304</sup> Sedofsky, Lauren. *Down and dirty- form in modernist art- interview with Rosalind E. Krauss and Yve-Alain Bois*, Nueva York, Artforum, Verano 1996, p. 2.

*Un diccionario comienza a partir del momento en que no proporciona ya el sentido sino los deberes de las palabras. Así, informe no es solamente un adjetivo dotado de un significado específico, sino que es un término que sirve para descalificar exigiendo generalmente que cada cosa tenga su forma. La realidad que designa no ejerce sus derechos en ningún sentido, y se le aplasta totalmente como a una araña o a un gusano. Para que los académicos estén contentos, habría que dar forma al universo. La filosofía entera no tiene otro fin: se trata de poner un traje a lo que es, pero un traje matemático. Por el contrario, afirmar que el universo no tiene forma alguna, que es informe, es como decir que el universo es algo así como una araña o un escupitajo.*<sup>305</sup>

Lo informe parece ser, pues, el opuesto natural a la forma heredada de la filosofía del conocimiento. Los términos en que se describe a sí mismo son animales: un gusano, una araña... o bien abyectos, en el sentido de materia corporal reprimible: un escupitajo. Krauss y Bois toman la palabra no como un elemento de definición, sino como una herramienta para la desclasificación, un instrumento para la desfragmentación del sentido, para la desintegración del orden simbólico.



Andy Warhol, *Oxidation painting*, 1978.

*Y es en el artículo “Informe” que Bataille bastante específicamente señala la tarea que él le ha asignado a su “diccionario” (no dar el significado sino el trabajo de las palabras). Así, él renuncia a definir “Informe”: “No es sólo un adjetivo que tiene un significado dado, sino un término que sirve para tirar las cosas hacia abajo (déclasser) en el mundo”. No es tanto un motivo estable al cual nos podemos referir, un tema simbólico, una cualidad dada como un término que*

---

<sup>305</sup> Bataille, Georges. *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939*, Buenos Aires, Gallimard, 2003, p.55.

*permite operar la descalificación, en el doble sentido de lo bajo y el desorden taxonómico.*<sup>306</sup>

Lo informe es un elemento desestabilizador, y su introducción en la teoría crítica permite avistar un universo de significación abierta, incompleta y desordenada. El caos opuesto a la estructura. Tratamos de protegernos del caos buscando el orden, la medida, construyendo a nuestro alrededor, intentando dominar la imprevisión de todo lo que nos rodea. Percibimos el desorden como una amenaza, y, de la misma forma que en la ciencia de la combinatoria la belleza es dueña de lo auténtico, lo caótico se teme precisamente por su falta de forma, por su negación de la *gestalt*. La falta de forma es condenada frente al orden que tranquiliza. Lo informe es una amenaza, velada o no, de disgregación, de confrontación con el desasosiego. De la misma forma que la impureza amenaza el orden social, lo informe ataca la estructura de las ideas. Para prevenirnos contra este peligro que acecha en el desorden se han alzado, como parapetos, murallas ideológicas, idealismos fundacionales.

Bataille hace del materialismo básico, de lo heterogéneo, y sobre todo, del erotismo, el eje estructural en torno al que se asienta toda su filosofía, por cuanto su doctrina representa un ataque frontal a todo idealismo. Su crítica alcanza tanto al materialismo dialéctico como al científico, ¿no es prueba de su impotencia el haber logrado tan sólo reemplazar una jerarquía por otra? Todo materialismo tiene un objetivo y ambición último: encontrar la “esencia de las cosas”, el principio estable, inmutable, que es lo opuesto al principio de disolución de lo informe, algo que es sin ser, o es sólo en su dimensión de ausencia. En algunos de sus escritos Bataille tuvo como objeto al pensamiento gnóstico, discutiendo el materialismo en términos aristotélicos de división entre forma y materia; un dios abstracto, una materia abstracta, y la forma tangible de las paredes de la prisión, la vieja metáfora de la carne como cárcel. Todo lo que excede el límite de lo homogéneo, todo lo que queda fuera de la definición y la clasificación, se extiende al terreno de lo *heterogéneo*, soporte esencial para su argumentación de lo informe. Todo lo que equivale a gasto inútil, desperdicio, despilfarro que no está reglado y sancionado por la productividad. Todo lo que es

---

<sup>306</sup> Bois, Yve-Alain y Krauss, Rosalind. *Formless. A user's guide*, Nueva York, Zone Books, 1997, p. 18.

rechazado o expulsado fuera del pensamiento homogéneo, fuera por tanto del orden y de la sociedad.



Man Ray, *Hat*, 1933.

¿Qué configura esta categorización fuera de las categorías? Materias como el desecho, la basura, la suciedad, entre la que se incluye la producción desechable del cuerpo humano, sus miembros y secreciones, sus gestos, su erotismo, ciertas palabras, los mecanismos inconscientes del sueño y la neurosis. Lo heterogéneo es objeto de atracción y repulsión simultáneas. Su poder de seducción y repugnancia son intercambiables y circulan en ambas direcciones. Esta característica de lo heterogéneo concuerda con los mecanismos de amor y odio que articulan el discurso del arte contemporáneo, donde lo presentado inicialmente como repulsivo o como no-arte, ha acabado ocupando un lugar preeminente en el tejido de la historia del arte. El tiempo vence el rechazo a obras como *La noche estrellada* (1889) de Van Gogh, o *Fuente* (1917) de Marcel Duchamp, instituyéndolas como piezas de pleno derecho en el devenir histórico. Danto ha apuntado que sólo hay que esperar el tiempo suficiente para que lo feo se nos aparezca como una revelación cargada de significación estética.

*La “obra de arte” de un día no lo era la víspera, y será descalificada al día siguiente: la orfebrería, por ejemplo, que fue el arte capital de los escitas y de los merovingios, pero también de Micenas y de la alta Edad Media, es excluida de la*

*actual definición legal del objeto de arte en Francia (como lo son la joya y el mobiliario). Pero la foto es incluida (...)*<sup>307</sup>



Marcel Duchamp, *Fuente*, 1917.

La violencia, el exceso, el delirio, el éxtasis, el gasto, la locura, otorgan contenido a la evasiva naturaleza de lo heterogéneo, una condición oportunamente rescatada para la teoría del arte tres décadas después del acontecimiento estrella de la postmodernidad: la desmaterialización del objeto artístico. La herramienta privilegiada para acceder al conocimiento de lo heterogéneo no es la ciencia, estructura que sustrae sistemas de homogeneización y catalogación de la materia, sino el pensamiento místico, la naturaleza inasequible de los sueños, una forma de abordar lo invisible caracterizada por la irracionalidad, el salto cognitivo, el desprecio del método científico. El chamán, el místico, la santa extática, la reivindicación de la escatología como ciencia del excremento y de lo sagrado. El mérito de Bataille radica sin duda en haber intentado integrar la radical *otredad* sin crear un nuevo sistema de jerarquías propio del pensamiento idealista. El erotismo nos abre al otro por la vía del exceso, la locura amorosa, el gasto improductivo, el derroche. Supone una transgresión del límite, una forma de añadir lo completo a lo incompleto.

Rosalind Krauss conecta el estilo de lo informe batailleano con el trabajo del escultor Giacometti durante la década de los treinta del siglo pasado, y en especial con su escultura *Bola Suspendida*, sobre la que Krauss vuelve en más de una ocasión, y es en

---

<sup>307</sup> Debray, Régis. *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1992, p. 37.



función de esta relectura del modernismo que desarrolla el concepto de lo informe junto con Bois.

En contraste con el discurso oficial de la modernidad, Krauss sugiere que existe otra historia del modernismo oculto, cuya raíz encontraríamos en los trabajos de Giacometti en torno a los postulados de Bataille y sus investigaciones etnográficas sobre el arte primitivo. Bataille había relacionado la forma “acabada”, naturalista, en que los animales están tratados en las grutas prehistóricas, y el tratamiento distorsionado y falto de concreción reservado para los seres humanos con el dibujo de los niños, un trazo primitivo animado por la violencia volcada contra el soporte en forma de arañazos, apuñalamientos y rasgaduras. El deseo de destrucción está en el origen del arte como en el origen del trazo infantil, y por extensión, al arte primitivo que a principios de siglo pasado había representado una nueva vía de expresión para la agotada pintura académica.

*En primer lugar, afirma (Bataille), nuestros propios hombrecitos primitivos – nuestros niños- no son “creativos”. Cuando pintarrajean no es con vistas a crear algo, sino más bien para violar una superficie. Sus instintos obedecen al más puro sadismo. Les encanta arrastrar sus sucios dedos por las paredes. Les gusta desfigurarlas.*<sup>308</sup>

Este sadismo primigenio que conecta la infancia del ser humano con la prehistoria del arte, es verbalizado por Bataille bajo la palabra *alteración*. “Su raíz latina, alter, deja abierto tanto un cambio de estado como un cambio (o un adelanto) en el tiempo, encerrando pues significaciones divergentes como evolución y devolución.”<sup>309</sup> Como él mismo señala, y Krauss recoge, la alteración de la materia está presente en la putrefacción de los cadáveres, donde la forma acaba subsumida a la pura materia, a la pura carencia de límite o contención. “Es lícito pensar que la primera experiencia metafísica del animal humano, indisolublemente estética y religiosa, fue este desconcertante enigma: el espectáculo de un individuo que pasaba al estado de

---

<sup>308</sup> Krauss, Rosalind E. *El inconciente óptico*, Madrid, Tecnos, 1997, p. 165.

<sup>309</sup> *Íbidem*.

anónima gelatina”.<sup>310</sup> Este estado de indiferenciación implica una confusión entre todas las jerarquías que rigen el sistema: fuera/adentro, uno/otro, forma/informe...Supone una transgresión de la propia evidencia física y el paso a un estado que corresponde a aquello que identificamos con lo sagrado, y en cuyo corazón late un irreprimible latido de violencia. Este aspecto es asimismo central en el anti-sistema de Bataille: esa violencia, ese impulso de destrucción, está ligado simultáneamente a la creatividad, a la muerte y a lo sagrado.



Giacometti, *Bola suspendida*, versión de 1965.

*Bola Suspendida* fue una obra que causó un gran impacto a los surrealistas, pero hay que entenderla, siempre siguiendo a Krauss, en función al pensamiento batailleano por oposición al rechazo a la sexualidad perversa de Breton y a los juegos de transformación de Picasso de la misma época.

*(...) consta (“Bola suspendida”) de un armazón cúbico, como una jaula abierta, una plataforma plana y dos objetos opuestos, de los cuales uno yace en el fondo de la jaula y otro pende de un cable sujeto a un gancho de la parte superior. El primero tiene forma de huso, prismático, en cuarto creciente. La forma pendular es una esfera perfectamente convexa, salvo por una profunda hendidura que amenaza con partir su parte inferior en dos medias lunas. Ambas formas mantienen una precisa relación mecánica; la bola se menea rítmicamente sobre el filo del huso (...) “Todo el que vio este objeto en funcionamiento- informa Maurice Nadeau- experimentó una fuerte aunque indefinible emoción sexual*

---

<sup>310</sup> Debray, Regis. *Op. Cit.*, p. 27.

*relacionada con deseos inconscientes. No era en modo alguno una emoción placentera, sino perturbadora, como la irritación que provoca ser consciente de que algo anda mal.*<sup>311</sup>

Krauss se refiere a la transgresión como una “oscilación del significado”, que implica un movimiento de alteración, una interrupción de la lógica en un instante suspendido de transgresión:

*El significado oscila constantemente entre dos polos... Aunque la obra está estructurada como una oposición binaria, con los dos sexos, hombre y mujer, yuxtapuestos y contrastados, el valor de cada uno de esos términos no permanece fijo. Cada elemento puede ser leído como símbolo del sexo masculino o femenino. La identificación de cualquier forma dentro de una lectura dada del trabajo sólo es posible en la oposición de su compañero; y estas lecturas circulan a través de un teatro constantemente cambiante de relaciones, paseando entre las declaraciones metafóricas de conexión heterosexual dentro de los dominios de la sexualidad transgresora- masturbación, homosexualidad, sadismo- y a la inversa.*<sup>312</sup>

Es en la anulación de la lógica de la jerarquía a partir de la inoperancia de lo masculino y lo femenino, o más bien, su carácter reemplazable de lo uno por lo otro, que Krauss presenta la categoría (también estética) de lo informe en relación con la condición de alteración ya mencionada. Lo informe es el producto de la alteración, no ya expresión de una dialéctica de oposición binaria o de combinatoria de pares intercambiables, sino por medio de la putrefacción. Como en el ejemplo de las cuevas de Gargas, “un universo de oposición, masculino versus femenino, bisonte versus mamut, flecha versus red, mano abierta versus palma truncada”.<sup>313</sup>

---

<sup>311</sup> Krauss, Rosalind E. *Op. Cit.*, p. 178.

<sup>312</sup> Krauss, *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza Editorial, 2006, p. 62.

<sup>313</sup> *Íbid.*, p. 164.

El eje vertical, que Bataille relaciona con la aspiración humana a la elevación, lo “espiritual”, es contrarrestado por el eje horizontal, el materialismo bajo que las obras de Giacometti adoptan durante el período de 1930-1933.

*Giacometti ideó una escultura que, en lugar de servirse del pedestal o de la basa para alzar un cuerpo por encima de la superficie donde se apoya, no habría nada salvo el pedestal o la basa. Sería un campo puramente horizontal, una escultura sin precedentes que ni la visión ni la forma pudiesen asimilar y que habitaría en el terreno conceptual del laberinto, por debajo de los orígenes de la forma, por debajo de la gestalt.*<sup>314</sup>

Las nuevas obras abyectas de Cindy Sherman en los noventa responderían a ese materialismo bajo en su énfasis en la horizontalidad:

*Sherman está situando su trabajo con relación a una cultura de los media que juega su propio juego con la imagen vertical, esa perfecta, armoniosa, brillante y fálica fetichización de cuerpo. Desde el momento en que es un objetivo de la maquinaria de la moda y la publicidad, retirar el cuerpo del eje vertical es un ataque a la “imagen”. Es un intento de rebajar esas formas.*<sup>315</sup>



Cindy Sherman, *Untitled #167*, 1987.

Lo informe está, según Krauss, modelado por la experiencia del materialismo básico, y en relación con el anti-formalista por excelencia, Duchamp, como una cara oculta en

---

<sup>314</sup> *Íbid.*, p. 183.

<sup>315</sup> Sedofsky, Lauren, *Op. Cit.*, p. 6.

las narrativas oficiales del modernismo. Krauss describe esta visión precisamente con el término de “antivisión”, y alude a conceptos como el mimetismo, lo siniestro o la fase del espejo lacaniana para describir el estado de lo informe. Sin embargo, niega que lo informe sea simplemente lo opuesto a la forma.

*Es demasiado fácil concebir lo informe como lo opuesto a la forma. Pensar la forma versus la materia. Pues este “versus” cumple invariablemente las funciones de la forma: crear sistemas binarios, dividir el mudo en pulcros pares dicotómicos mediante “levitas matemáticas”, como a Bataille le gustaba decir.<sup>316</sup>*

Es más bien una elusión de la misma, una dislocación de la forma. Para Bataille, supone lo heteromorfo, lo *panmorfo*, el dios acéfalo... El materialismo bajo se remonta a la heterológica de la no-identidad, de un punto de informalidad del ser. Lo indistinto, lo informe, lo mismo y lo otro, todo participa de una misma sintaxis de lo heterogéneo. Los intelectuales congregados en torno a la revista *Documents* son los que propugnan una duplicación distinta a la concepción de la forma. En ese sentido destacan los estudios sobre mimetismo de Roger Caillois, fascinado por la duplicidad que convierte al insecto en réplica fiel del espacio que lo circunda, y sobre los que ya hemos comentado en el apartado de *Lo abyecto*.

*El saber entomológico denomina a este fenómeno “coloración propectora”. La presa está oculta, fingiendo ante su predador. Pasa de ser figura sobre fondo a ser fondo sobre fondo, pero sólo para, burlando al animal que sigue su rastro, mantenerse intacta. Caillois discrepa. El camuflaje del animal no está al servicio de su vida, según él, pues acontece en el reino de la visión, mientras que, en los animales, la caza tiene lugar en el medio olfativo. El mimetismo no es una conducta adaptativa; por el contrario, es un sometimiento particularmente psicótico a los dictados del “espacio”. Es cierta incapacidad de mantener los límites entre el interior y el exterior, es decir, entre la figura y el fondo. Se borran los contornos de su propia integridad, de su autoposesión”.<sup>317</sup>*

---

<sup>316</sup> Krauss, Rosalind E., *Op. cit.*, 1997, p. 179.

<sup>317</sup> *Ibid.*, p. 167.

El cuerpo se desintegra, licuado en lo que le circunda. Se vuelve informe. El espacio ocupa sus cuerpos, como en los seres esquizofrénicos, desposeídos, afirma Caillois. También lo había dicho Bataille, en cierta forma, el espacio es informe, “el mundo sin forma e in formulable del caos de las sensaciones”.<sup>318</sup>

Esta perturbación de la forma avanza de nuevo hasta abrirse paso hacia el territorio de lo informe, donde la propia identidad sucumbe. Hay que concebir lo informe, pues, como:

*Algo que la propia forma genera, como una lógica que actúa lógicamente contra sí misma, la forma que genera la heterológica. Concibámoslo, no como lo opuesto a la forma, sino una posibilidad que opera en el núcleo de la forma, erosionándola desde dentro.*<sup>319</sup>

Breton y Bataille, cada uno a su manera, reinterpretaron estas teorías freudianas, disintiendo especialmente en torno a los conceptos de deseo y muerte:

*Las diferencias más dramáticas entre el surrealismo bretoniano oficial y el de los disidentes batailleanos ocurrían en torno a estas cuestiones. Como veremos, mientras el primer grupo planteaba el deseo como una fuerza sintética opuesta a la disolución de la muerte, el segundo consideraba que ambos, el deseo y la muerte, representaban un retorno extasiado a la continuidad hecha añicos por la vida (...) Y mientras el surrealismo bretoniano buscaba una reconciliación idealista entre polos tan opuestos como la vida y la muerte en lo zúrrela, el surrealismo batailleano intentaba desestructurarlos en términos materialistas a través de lo informe, para disputar la sublimación hegeliana con la abyección heterológica. Así, no resulta sorprendente que los surrealistas bretonianos resistieran las implicaciones de la pulsión de muerte y que, en cambio, los surrealistas batailleanos las desarrollaran, o incluso las profundizaran. Sin embargo, en*

---

<sup>318</sup> Navarro, Ginés, *El cuerpo y la mirada: desvelando a Bataille*, Barcelona, Anthropos Edicorial, 2002, p. 35.

<sup>319</sup> Krauss, Rosalind E., *Op. cit.*, 1997, p. 179.

*definitiva la oposición no es tan simple, porque a veces la atraviesa la atracción fatal de lo siniestro.*<sup>320</sup>



Eva Hesse, *Accesion II*, 1969.

La categoría de lo informe no está exenta de una crítica a la argumentación en torno a la abyección de Kristeva. Krauss rechaza la asunción latente en una exposición que iba a titularse *De lo informe a lo abyecto*, de cuya glosa se desprendía una conexión de lo informe, desarrollado como concepto en los años veinte del siglo pasado, y el arte contemporáneo de la década de los noventa. Un amplio círculo que se cerraba sobre sí mismo. Krauss, en cambio, defiende que la abyección ha de diferenciarse tanto como sea posible de lo informe.<sup>321</sup> Krauss y Bois insisten en la necesidad de diferenciar lo informe con las temáticas de lo abyecto que tienen lugar en los años noventa, relacionando lo informe con ciertas obras europeas de los años 20 y 30. La polémica en torno a lo informe y lo abyecto tuvo lugar en la revista *October* en *The politics of the signifier II: a conversation on the informe and the abject*. Esta discusión enlazaba con la que había tenido lugar en la bienal de Whitney de 1993.

*La noción de lo informe, tal y como Bataille la enuncia, trata sobre atacar la imposición de categorías, desde que ellas implican que ciertos tipos de acción están ligadas a ciertos tipos de objetos. Pero el proyecto de Kristeva trata de la*

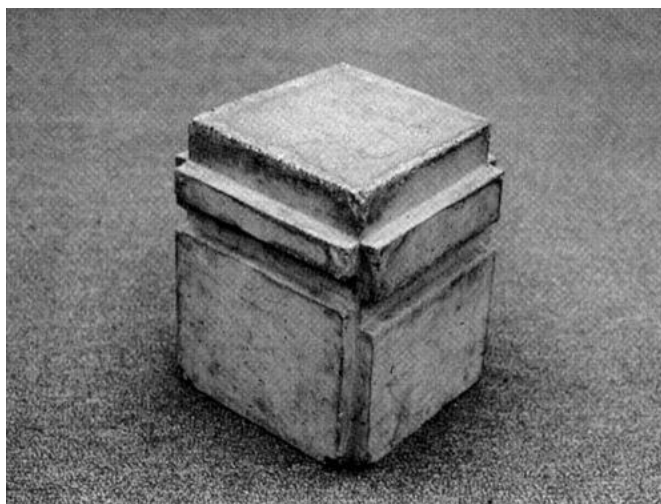
---

<sup>320</sup> Foster, Hal, *Belleza compulsiva*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2008, p.54.

<sup>321</sup> Krauss, Rosalind E., *Informe without conclusion*, *October*, Vol. 21, Otoño 1996, p. 89-104.



*recuperación de ciertos objetos como abyectos- productos de desecho, suciedad, fluidos corporales, etc. En sus textos, estos objetos reciben un poder de encantamiento. Pienso que moverse para recuperar objetos es contrario a Bataille. Comprendo que mi propósito en esta discusión es señalar que las formas en que la contemporaneidad se está apropiando a Bataille bajo el signo de la abyección es un movimiento ilegítimo.*<sup>322</sup>



Bruce Nauman, *A cast of the space under my chair*, 1965-1968.

Para Krauss, Bataille ya había usado el término abyección con anterioridad a Kristeva, si bien ella lo liga al terrible poder de la impureza, y lo hace desde un análisis psicoanalítico. Al producir una temática de esencias y sustancias contradice la noción de informe que es más bien un proceso de alteración en el que nada está fijado, y sólo hay movimiento de energías, volviendo a los conceptos de heterología y escatología de Bataille. Para el filósofo no hay diferencia entre alto y bajo, profano y sagrado. En la abyección la materia impura es abyectada, lo cual implica una categorización. Para Bataille todas estas manifestaciones no son sino formas de la heterogeneidad.

---

<sup>322</sup> VVAA. *The politics of the signifier II: a conversation on the informe and the abject*, October, Vol. 67, Invierno 1996, p.3.



Jackson Pollock, *Number 8*, 1949.

Lo informe, concebido como un atractor extraño, cumple la función de aglutinar sobre sí todas las narrativas que subyacen fuera de la estructura ordenada de los metarelatos artísticos. Sus propuestas alcanzan una posición central en un momento en el que la forma ordenada, la jerarquía de los medios y la estructura comienzan a ser relegadas a los márgenes. La hegemonía de lo informe es un nuevo síntoma del protagonismo creciente de lo marginal, rescatado a finales de siglo XX como ideal paradigmático de una verdad más profunda que la dictada por el discurso oficial, sobre el que siempre pesa la sospecha.

### TERCERA PARTE: LA TRANSGRESIÓN COMO GÉNERO: EL ARTE TRANSGRESOR MIMÉTICO.

*El arte es libre y debe seguir siendo libre,  
siempre y cuando se avenga a ciertas  
convenciones.*  
Joseph Goebbels.

Una de las acusaciones más reiteradas a las que hace frente el arte controvertido que provoca escándalo o ultraje es la de la negación de su naturaleza artística. La apelación a su no artisticidad es proverbial y abunda en cada una de las críticas que recibe. Sectores enteros de la población niegan hoy resueltamente que algunas manifestaciones particularmente escandalosas del hecho artístico contemporáneo sean “arte”. Hay toda clase de negaciones, en función del grado de tolerancia del intérprete. Hay quien reniega de Duchamp, y quien se interroga sobre la esencia de la famosa Caja Brillo. Hay quien justifica el arte y quien lo condena sin paliativos, e incluso hay una teoría, la llamada teoría institucional, que apela al argumento de la autoridad para justificar ontológicamente su estatus artístico.<sup>323</sup>

De hecho, existe toda una miríada de obras que atacan al propio arte. Siguen una tradición de rebelión que llevó a Duchamp a pintarle unos bigotes a la Gioconda y jugar con un título de doble sentido en *L.H.O.O.Q.* (1919).

---

<sup>323</sup> Dickie, George. *El círculo del arte. Una teoría del arte*, Barcelona, Paidós, 2005.



Marcel Duchamp, *L.H.O.O.Q.*, 1919.

Nuestro análisis no va a entrar en tal materia, que excede los objetivos de esta tesis, ya que nos centramos en el arte que genera polémica a nivel social, y los escándalos artísticos no suelen entrar en esta categoría.

A este tipo de arte, objeto de este estudio, proponemos denominarlo arte transgresor mimético.

Nos referimos a un arte que provoca reacciones en contra y capta la atención mediática, una tipología de obra que es condenada por la opinión pública. Al despertar enojo, oposición e intentos de prohibición, ocupa en seguida el nicho siempre abierto de la empresa transgresora. En este sentido, pensamos que se confunde transgresión y capacidad de crear malestar o polémica. Cuando menos, pedimos un análisis más detallado que la simplificación propia del catálogo de artista, repetida por los medios sin ton ni son, antes de otorgar a una obra el estatus transgresor que se le aplica tan a la ligera. Como apoyo a estas argumentaciones, se incidirá en la influencia y repercusión conseguida por el arte británico a finales de los años noventa y las

llamadas guerras culturales americanas de finales de siglo. Nos basaremos especialmente en el análisis de las obras y artistas más polémicos de esta generación.



Ron Mueck, *Youth*, 2009.

### 3.- ICONOGRAFÍA DE LA TRANSGRESIÓN.

Es notorio que el arte de nuestro tiempo puede ser, literalmente, cualquier cosa. Desde los experimentos de la vanguardia a principios de siglo, y en especial a partir de la inclusión de la propia vida en la obra artística a partir de los años cincuenta y sesenta, la libertad de medios, materiales, contenidos y propuestas en las artes visuales no ha dejado de crecer. Si Duchamp presentó los *ready-made* como gesto de rebeldía contra la institución, Warhol instituyó la lógica de las sociedades de consumo elevando a obra de arte sopas enlatadas, cajas de detergente y aun orines sobre pintura. El arte del *happening*, de la *performance*, de la instalación, la acción artística, la desmaterialización del arte y el arte conceptual, son algunas de las posibilidades con las que cuenta un artista contemporáneo, que a su vez tiene a su disposición la tecnología actual, lo audiovisual, las redes sociales, el video, la robótica, incluso la biología genética o la naturaleza entera y su propio cuerpo, y prácticamente cualquier cosa que se le ocurra. Su creatividad en este sentido no tiene ningún límite.

La idea de que todo es susceptible de convertirse en una obra de arte es una premisa asumida y consolidada en la institución artística. Podría decirse que reina una libertad completa, con excepción del arte transgresor mimético, sobre el que pesan reglas claras y definidas.

En primer lugar, es evidente que para que un trabajo pueda englobarse en la categoría de transgresor, tiene que vulnerar algún tipo de tabú o límite.

Anthony Julius define la transgresión en base a cuatro posibles acepciones:

*La negación de las verdades doctrinales; la infracción de las reglas, entre las que se incluye la violación de principios, convenciones, creencias o tabúes; la comisión*

*de una ofensa seria; y el traspaso, la eliminación o el desorden de límites conceptuales o físicos.*<sup>324</sup>

Siguiendo esta definición también deberíamos considerar como obras transgresoras aquéllas que traspasan el umbral de la integridad física o psicológica del artista o del público, circunstancia que se da con relativa frecuencia en el ámbito de la *performance*. La violación sistemática de los límites del propio cuerpo y el desprecio por la propia integridad han llevado a algunos artistas a protagonizar rituales de sadomasoquismo que algunos espectadores jamás llegarían a conocer de no tener lugar en una galería de arte.

Entendemos que transgredir es una aspiración perfectamente lícita para el artista. A lo largo de la historia, la inquietud artística ha corrido pareja a los descubrimientos científicos y culturales, en muchas ocasiones arrojando luz y verdad sobre temas o materiales prohibidos o reprimidos. Sin embargo, a menudo tenemos noticia de obras que sólo son transgresoras en virtud del disgusto que causan. Cuando las analizamos más de cerca, quizá nos resulten herederas de una tradición de escándalos que se remonta a las guerras de iconoclasia europeas. Pudiera ser que el artista sólo pretendiera llamar la atención, más que sobre una reflexión o un problema, sobre sí mismo.

En este sentido, una estrategia sencilla puede ser conseguir mucha publicidad en los medios molestando a algún colectivo, en especial a aquéllos de probada susceptibilidad. Minorías, defensores de los animales, feministas, feligreses y reaccionarios suelen ser blanco habitual de los ataques.

Y es que, más a menudo de lo que parece, la tormenta mediática no es el efecto de la dudosa transgresión de la obra, sino *la causa*. Así, y tras una adecuada campaña en su contra, las piezas que se autoproclaman como tal terminan fijándose en el inconsciente colectivo y alcanzando una categoría de obra transgresora sin que nadie sepa muy bien por qué, como ocurre con el tiburón de Hirst en el tanque de formol de

---

<sup>324</sup> Anthony Julius. *Transgresiones. Las ofensas del arte*, Barcelona, Destino, 2002. p.18.



*The Physical Impossibility of death in the mind of someone living* (1991), convertido en icono del arte británico de su tiempo.



Damien Hirst, *The Physical Impossibility of death in the mind of someone living*, 1991.

Otro aspecto significativo del proceso de promoción *negativa* que experimentan ciertas piezas es quién promueve las acciones en su contra. De ordinario no es otro que un puritano que por efecto de algún azar se ve con poder suficiente para emprender una causa inquisitorial. Que los detractores no estén a la altura de la provocación acaba siendo la tónica más común, y de ello dan prueba los promotores principales de las guerras culturales norteamericanas de los noventa, formados en buena parte por la ultraderecha cristiana.

En primer lugar, estimamos que hay varias características que pueden rastrearse para catalogar una obra como transgresora según los criterios de los medios de comunicación, principales instigadores de oprobios y escándalos artísticos. El arte transgresor que da buenos titulares ha de tener una serie de distintivos definidos. Primero, debe tratarse de un arte que cualquiera pueda entender, por lo que una de sus cualidades es la de su literalidad extrema, a menudo con la asistencia de la tradición, a la que necesita, aunque sea para negarla. Segundo, es hipervisible: el grado de transgresión, a falta de otros criterios, se mide por su repercusión mediática. Cuanto más se oiga hablar de una obra o artista, más transgresor resultará en el imaginario popular. Realmente, nadie sabe por qué el tiburón de Hirst ha terminado configurándose como un símbolo del arte británico, a no ser por la cantidad de atención mediática recibida, y la naturaleza de esta atención estaba más relacionada con el precio alcanzado por la obra que por sus posibles méritos artísticos. Y tercero y último, el tema escabroso.

### 3.1. LITERALIDAD EXTREMA.

*Para que todo cambie, es necesario que todo siga igual.*

Giuseppe Tomasi di Lampedusa.

A lo largo de esta investigación, hemos constatado cómo el arte transgresor mimético recurre a la tradición una y otra vez. De preferencia, es un arte figurativo, realista, incluso insospechadamente literal. Al contrario que otras manifestaciones como el conceptual, el *Minimal*, la *performance*, el *happening*, el *land art*, este tipo de arte no puede permitirse el lujo de ser tan críptico que los medios de comunicación, en su alianza simbiótica, no puedan diseminarlo al no reconocer su provocación implícita, puesto que una de sus características es la hipervisibilidad.

Si bien es un hecho que la obra incomprensible genera hostilidad en el público, es necesario que el espectador comprenda, al menos, su espíritu provocador. Esto se logra mediante la literalidad extrema de las propuestas, que a menudo no dejan otra vía que la de una interpretación única.

El arte transgresor mimético es esencialmente un arte figurativo, incluso hiperrealista, y no hace falta estar familiarizado con la historia del arte para entenderlo. De hecho, cuanto menos familiarizado se esté, más innovador y original resultará. En este sentido, hay que circunscribir a este apartado las manifestaciones antiartísticas, pues consideramos que el antiarte también forma ya parte de la tradición.

El arte de experimentación de las primeras vanguardias, y el de los años 60 y 70, renunciaba expresamente a los caminos de la figuración realista. Aparecen nuevas formas que surgen como reacciones contra todas las asunciones sobre el arte, centradas en aspectos residuales del mismo. Lo que estaba entonces en la periferia: el gesto, lo efímero, la acción... ha ido ocupando, con el avance del siglo, una posición

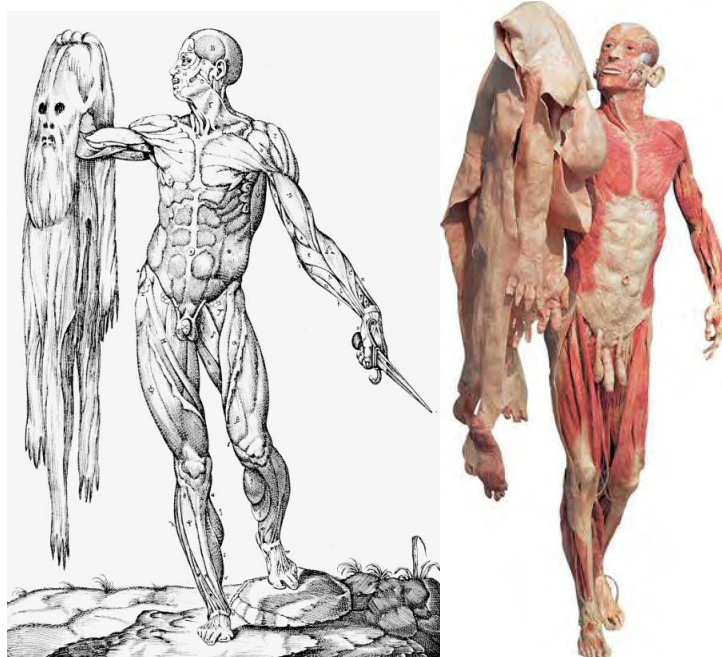
central. El dadaísmo aspiraba a destruir todo lo que alguna vez se entendió como arte. Con el tiempo, la profanación surrealista terminó convirtiéndose en una salida honrosa para volver a los caminos de la tradición. Detrás de las formas cubistas está otro tipo de arte, hoy perfectamente asimilado, perfectamente artístico. Lo *negro*, lo *otro*, es hoy consagrado en nuestra memoria cultural como un síntoma más del colonialismo cultural que iba a producirse a todos los niveles. La abstracción se ha vuelto decorativa. Nadie se indigna ya ante un cuadro de Kandinsky, perfectamente asimilado por la industria y la moda.



Sam Taylor-Wood, *Still Life*, (DVD), 2001.

El arte transgresor necesita la tradición del arte, aunque sea para negarla. Y la comparación con el blasfemo no es en absoluto irrelevante. El blasfemo, a diferencia del ateo, precisa de dios para dar contenido a su blasfemia.

Muy al contrario de lo que ocurre en el arte contemporáneo, cuyas propuestas son a menudo inclasificables o beben de fuentes muy diversas, el arte transgresor mimético tiene siempre una referencia figurativa. Algunas obras de arte, cuando su naturaleza es especialmente desastrada o innoble, también son capaces de suscitar escándalo. Sin embargo, tal vez no entren en el apartado de arte transgresor mimético, por cuanto no usan la estrategia común de provocación premeditada, sino que participan de otro tipo de desencuentro, el que se da en general entre el arte de nuestra época y el público. Aquéllos que se resisten a aceptar que las tiras de fieltro de Robert Morris se exhiban en un museo, considerarán, por ende, que todo lo creado a partir del s. XX tampoco merece por lo general tal honor.



Miguel Ángel Buonarroti, *El juicio final*, 1537-1541; Marc Quinn, *No Visible Means of Escape IV*, 1996; Juan Valverde de Amusco, *El desollado vivo*, 1556, y su versión en *The Body Worlds*, 2000.

Las reacciones desproporcionadas a este tipo de obras la mayoría de las veces están totalmente infundadas, y tienen su origen en una percepción sentimental y anacrónica del hecho artístico. Las discusiones sobre la autoría o la animadversión por la falta de soporte físico no tienen un fundamento real. Cuando los medios lanzan su pregunta

capciosa: ¿es esto arte?, olvidan que a finales del s. XIX los artistas entablaron una disputa contra la Academia y la concepción de lo artístico como algo sujeto a la norma. Olvidan que la Academia perdió ostensiblemente esta disputa. La nostalgia por las formas esculpidas en mármol de Carrara, o esparcidas al óleo sobre una tela, hizo su reaparición sin futuro a propósito de ciertos regímenes totalitarios, pero podría afirmarse que el arte académico perdió la batalla.

Dice Mario de Micheli que la muerte del ideal del S. XIX provoca la irrupción de la modernidad.

*Van Gogh es el primer caso evidente en el arte, del mismo modo que Rimbaud, en los años que siguen a la Comuna, es el primer caso evidente en la literatura (...) Como Van Gogh, Rimbaud había visto destruir aquello en lo que creía. También él había tenido un sueño de redención: "Hay destrucciones necesarias. Hay otros viejos árboles que es necesario cortar y otras seculares sombras cuya costumbre perderemos. Esta misma sociedad: por encima de ella pasaremos las hachas, las azadas, los rodillos niveladores. Todos los valles serán colmados y las colinas desmochadas; los senderos tortuosos se enderezarán y los accidentados serán allanados. Las fortunas serán raídas hasta el suelo y se abatirán los orgullos individuales. Un hombre ya no podrá decir "Yo soy poderoso porque soy más rico". La amarga envidia y la estúpida admiración serán sustituidas por la pacífica concordia y el trabajo de todos para todos".<sup>325</sup>*

---

<sup>325</sup> Micheli, Mario de, *Las vanguardias artísticas del Siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 2006, p. 34-35.





Yinka Shonibare, *Diary of a Victorian Dandy*, 1998.

La vanguardia es concebida inicialmente como parte de un movimiento dialéctico

*Que preside el desarrollo de la cultura artística desde mediados del siglo XIX, aquella que se produce entre la ideología artística hegemónica que en cada momento despliega la “institución arte” y la que se levanta frente a ella, instrumentando su crítica y oponiéndole una determinada alternativa.*<sup>326</sup>

Este es uno de los problemas de la adopción de tácticas de choque heredadas de la vanguardia. En principio, estas estrategias están diseñadas como armas de rebelión contra el predominio del arte académico. Por tanto, son medidas extremas por cuanto implican una rebelión, una salida de los cauces establecidos para el arte. En el caso que nos ocupa, el *shock* se halla canonizado dentro de la institución arte. No adoptan la forma de una subversión contra lo establecido en el arte, sino que suceden en la misma estructura del arte. En realidad, hoy *todo* es aceptado. El problema empieza a ser, por tanto: ¿contra qué rebelarse?

---

<sup>326</sup> Brihuega, Jaime. “Las vanguardias artísticas: teorías y estrategias”. En Bozal, Valeriano (Ed.) *Historia ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Vol. II, Madrid, Visor, 1999, p. 229.



Katarzyna Kozyra, *Olimpia*, 1996.

La rebelión del artista vanguardista puede ser vista como un intento de recobrar la dignidad prometida en el Renacimiento, dignidad que le ha sido finalmente arrebatada a través de las vías anónimas del clientelismo y el coleccionismo de arte en el capitalismo:

*En este punto, al artista le quedaron dos opciones: podía integrarse en el cuerpo de un academicismo burocratizado por el sistema de los galardones oficiales e intentar satisfacer el apetito estético, ético e intelectual, cada vez más banalizado, de la nueva legión de parvenus. Si algo caracterizaba a esos potenciales clientes era la carencia del hilo conductor familiar de una formación profunda en sus ideas y en sus gustos. Por esta vía optaron la mayoría de los artistas que hoy conocemos como pompiers. Jurados, enseñanzas artísticas, poderes públicos, museos de arte contemporáneo, gran parte de la crítica... toda la "institución arte", se irá haciendo cómplice de esta operación, en la que el artista se convertía en un mero confeccionador de recipientes visuales para unos contenidos estéticos trivializados, preexistentes o fácilmente instalables en la conciencia del público y la eventual clientela potencialmente contenida en él.<sup>327</sup>*

La segunda vía, que implicaba la recuperación de esa dignidad perdida desde el Renacimiento, pasaba por la militancia en la vanguardia. "Para ello echaba mano de

---

<sup>327</sup> Brihuega, J., *Op. cit.* p.234.



una buena parte de los fermentos inmediatos contenidos en el ideal romántico y, en general, de la extensa memoria acumulada en torno al mitologema de su dignidad”.<sup>328</sup>

La estrategia para la recuperación de la dignidad del artista pasa por el recurso a categorías proscritas del ámbito de la representación como lo asqueroso o la adopción de un estilo de vida llamativamente antisocial. El precedente más directo de este estilo reivindicativo tal vez sea Charles Baudelaire.

No obstante, en el arte transgresor que nos ocupa, y dentro del marco de una vuelta a la tradición solapada, una característica común de las piezas que escandalizaron al mundo a finales de siglo, fue su legibilidad. Estas propuestas parasitaban la tradición, o más bien, parasitaban las narrativas de revueltas contra la tradición como si esta estuviera tan viva y custodiada por la Academia como lo estuvo en su día.



Tiziano, *Venus de Urbino*, 1538, y un cadáver plastinado en la exposición *The Body Worlds*, 2000.

Un caso llamativo es el de *Myra* (1995), de Marcus Harvey, una de las obras que más furia despertaron entre la audiencia. Myra Hindley es tristemente famosa en Inglaterra por ser la autora, junto a su entonces compañero, de los asesinatos conocidos como los *Moor Murders*, algo así como los *Asesinatos del Páramo*. Esta pareja de asesinos en serie operaba en el Oeste de Londres durante los años sesenta, y mantuvo a toda la nación en vilo con sus infanticidios, en un caso en el que se cebaron a partes iguales el sensacionalismo y los tabloides, el horror y la fascinación. Finalmente ambos fueron arrestados y ambos murieron en la cárcel (Myra concretamente a finales de 2002), sin que la justicia oyera ninguna de sus peticiones de reducción de pena. A título póstumo,

---

<sup>328</sup> *Ibidem*.

en todas las necrológicas de la homicida se unía su nombre al famoso retrato de Harvey.

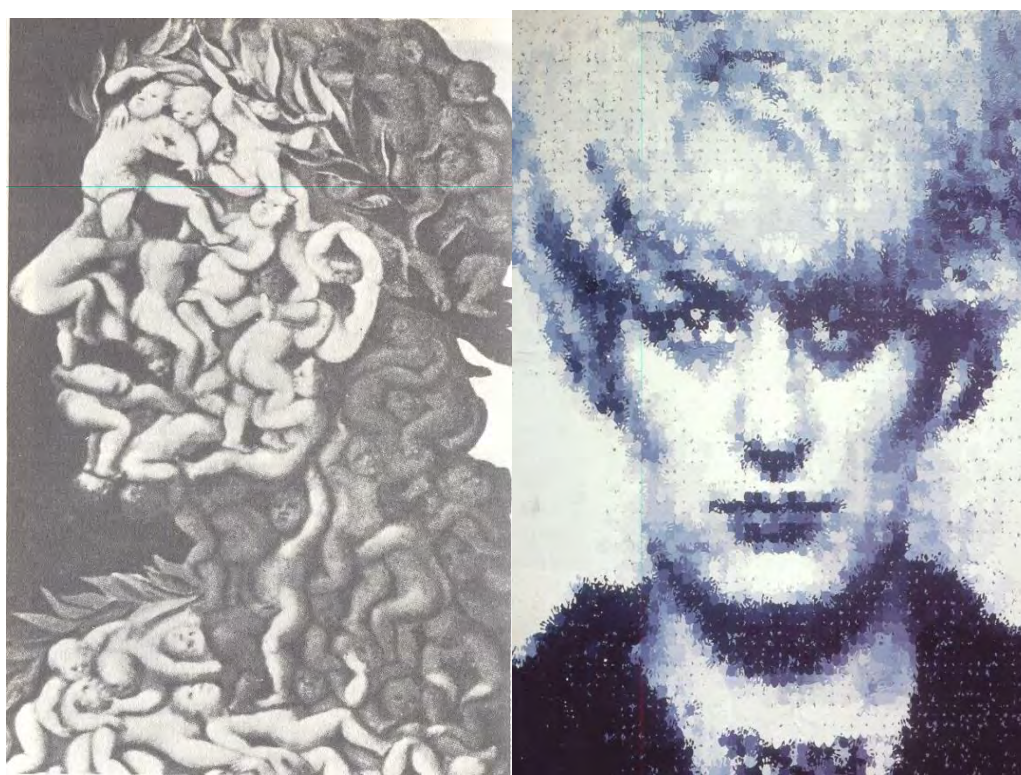
La *Myra* de Harvey resume varias influencias. En primer lugar, tiene un ilustre precursor en Warhol, ese otro genio de la autopromoción. En la década de los sesenta Warhol se hallaba fascinado por escenas de desastres, disturbios raciales y accidentes de coche, en una estética que pareció rescatarse con motivo de *Sensation* pero también en relación a la película de Cronenberg del mismo año, *Crash* (1996). En este film, que fue muy polémico en su día, una serie de *freaks* se movían por la pantalla obteniendo placer erótico de las colisiones de automóviles, en un pathos que recordaba a trabajos del tipo *Ambulance disaster* (1963) de Andy Warhol. A este respecto, particularmente significativa es la serie de los hombres más buscados de Norteamérica, donde el autor retrataba a criminales famosos.



Andy Warhol, *The most wanted man*, 1964.

Tanto la literatura como el cine se han hecho eco de la fascinación contemporánea por los asesinos en serie en obras biográficas como *Henry, retrato de un asesino* (John McNaughton, 1986) o *Ciudadano X* (Chris Gerolmo, 1995), así como en la película crítica de Oliver Stone *Asesinos natos* (1994). El retrato del psicópata parece ofrecer un seguro espejismo de transgresión, como ponen de relieve éxitos de venta como el de la novela de Bret Easton Ellis *American Psycho* (1991).

Podemos afirmar, por tanto, que la capacidad transgresora de *Myra* reside en el objeto de la obra, en su tema. Desde el punto de vista técnico, o incluso ontológico, *Myra* recurre a la alegoría, un recurso habitual en el Renacimiento, es decir, el momento de la epifanía figurativa por excelencia. De hecho, existe un retrato de Herodes de mano de Arcimboldo que opera exactamente a través de la misma analogía. El infanticida está retratado a partir de los cuerpos de sus víctimas apostadas, flexionadas y estiradas para conformar su retrato. Varios siglos después, el retrato de Harvey comparte la misma superposición de idea-forma y compone un retrato de la asesina mediante la estampación de las manos infantiles de sus víctimas.



Giuseppe Arcimboldo, *Herodes*, 1566, y Marcus Harvey, *Myra*, 1995.

Harvey concibió el retrato de una asesina de niños realizado con manos de niños. En literatura, el tropo metonimia consiste en designar una cosa con el nombre de alguna otra que está con ella en alguna relación. La metonimia ha sido ampliamente desarrollada en el cine de efectos especiales, con el que me parece que la *Myra* de Harvey está en más estrecha relación que con otros parientes lejanos de la historia del arte. La obra está realizada en acrílico sobre un formato bidimensional según las normas convencionales de la pintura. Sin embargo, la búsqueda del efecto metonímico

pareció añadir un insulto más al *shock* que recibieron las familias al encontrarse el monumental retrato de la asesina de sus hijos en una galería de arte.

Porque el poder de *Myra* no reside en sus aspectos formales, sino en su cualidad icónica, en la innegable fotogenia del personaje. A pesar de que la foto original que Harvey utilizó como modelo provenía de los archivos de la policía, *Myra* tiene cierto aire de estrella de rock, la pose de alguien que estuviese destinado a la celebridad.

Claro que después de todo el escándalo generado es muy difícil mirar la pintura de forma objetiva, sin que su aura de obra transgresora nos seduzca o repela. Tal vez el principal problema de *Myra* resida en la idea de que el género del retrato tiene como propósito fijar en la memoria a alguien que merezca ser recordado. Evidentemente, tanto el público como los medios lo interpretaron como un homenaje o como una provocación.



Hans Sebald Beham, *El triunfo de la muerte*, 1541 y Laurie Lipton, *Death and maiden*, 2005.

Con Arcimboldo estarían también en deuda los dioramas contruidos con basura de Tim Noble y Sue Webster. Sus piezas parecen una herencia de los trucos visuales de Dalí, componiendo una imagen bucólica a partir de un deforme montón de desechos. Su obra a menudo alude a la reafirmación de la pareja como entidad autosuficiente que *se eleva sobre la basura* a través de las imágenes de la cultura pop. Aunque utilicen el culto a lo excrementicio contemporáneo como coartada, y sus instalaciones con la luz encendida recuerden a las manifestaciones más abigarradas del *Arte Povera*,



estos dioramas acaban siendo una alegoría del amor sentimental cuya cursilería implícita, lejos de quedar anulada por el uso de los residuos, es enfatizada precisamente por su carácter antinómico. Pese a todo, las esculturas-sombras tienen una cualidad que fascina al público por su ambigüedad formal y su espectacularidad (las esculturas son cada vez más grandes y más llamativas).



Noble & Webster, *HE/SHE* (2004)

Los hermanos Chapman también recurrieron, al principio de su carrera, a la tradición. En este sentido, una de sus esculturas más famosas, *Great Deeds against the Dead* (1994), la obra en la que parafrasearon a Goya, se construye como metáfora de un cliché del horror trivializado. Cuando los Chapman trasladan el grabado *¡Grande hazaña! ¡Con muertos!* procedente de la serie *Los desastres de la guerra* (1810) a un contexto tridimensional, la profanación de los muertos pierde su carácter de denuncia para convertirse en una escena abiertamente *kitsch*, en la que la falsedad ostensible de la composición trueca el alegato antibelicista de Goya en un simulacro, como la escenografía de la violencia en una película. La atención del espectador, atraída o repelida por el espectáculo de mutilación, es traicionada al advertirse lo burdo de la impostura: el *Heroin Chic look* de los maniqués de escaparate, la tosquedad de las pelucas y bigotes, las junturas de las piezas manufacturadas industrialmente delatándose en las uniones de los miembros... La renuncia a cualquier compromiso con el realismo, su formalismo efectista, subvierte conscientemente el significado épico de la obra de Goya, negando todo dramatismo a una composición que en principio suponíamos cruenta.



Goya, *¡Grande hazaña!, ¡con muertos!*, 1810 y Jake y Dinos Chapman, *Great deeds against the dead*, 1994.

Cabría pensar que un artista tan rodeado de polémica como Damien Hirst podría tener una obra realmente transgresora. Sin embargo, ¿no son, acaso, sino naturalezas muertas, la mayoría de sus propuestas? Sus composiciones de mariposas recuerdan a la decoración victoriana. Él mismo ha avanzado en ese sentido, ironizando tal vez sobre la propia esencia del bodegón. Sus instalaciones con animales, ¿no son el buey desollado de Rembrandt trasladado a otro soporte? El perro de Goya, el pollo de Goya, el cordero de Soutine, las naturalezas muertas de los holandeses... ¿No está todo en sus vánitas? La calavera de diamantes con la que recientemente volvió a batir todos los récords de venta, es el símbolo por excelencia del arte barroco.



Damien Hirst, *The pursuit of oblivion*, 2004, *God Knows Why*, 2005 y *For the sake of God*, 2007.

Ron Mueck ha vuelto una y otra vez sobre el tema de las maternidades y la muerte, a través de un hiperrealismo que deja poco margen a la interpretación. *Man on a boat* (2002) es de una literalidad absoluta. Un hombre sentado en una barca que representa la vida mira con preocupación lo que le deparará el futuro.





Ron Mueck, *Man on a boat*, 2002, y *Maternidad*, 2002.

Revisar la tradición es una propuesta al alza entre los artistas transgresores miméticos, que buscan alcanzar el máximo impacto en la audiencia a través del uso del *shock*. Temas escabrosos sacados de los tabloides retratados en jarrones son algunas de las propuestas del artista-travesti Grayson Perry. En *We've found the body of your child* (2000), la policía trata de contener la desesperación de una madre ante el cuerpo muerto de su bebé.



Grayson Perry, *We've found the body of your child*, 2000.

Tracey Emin retomó la famosa performance que Joseph Beuys realizó encerrándose con un coyote en *I love America and America love me* (1974) en su performance *Exorcism of the Last Painting I Ever Made* (1996). Si Beuys se encerró durante siete días con un animal salvaje con la intención de reconciliarse con su parte irracional, Emin lo hizo con sus útiles de pintura para congraciarse con el arte. Desnuda, rodeada de lienzos y pinturas, se recluyó durante catorce días en la galería de arte. Los espectadores podían verla a través de ventanas abiertas en la pared. Conjurando a los artistas que más admiraba: Schiele, Munch, Klein... Emin realizó una serie de dibujos y pinturas en una suerte de terapia curativa, función que tradicionalmente le ha sido asignada al arte.



Joseph Beuys, *I Love America, and America Loves Me*, 1974 y Tracey Emin, *Exorcism of the Last Painting I Ever Made*, 1996.

Pero la tradición también puede usarse como coartada, no solo como base de la obra artística, sino como defensa ante los filisteos. Uno de los casos más famosos y paradójicos es el juicio contra el director del museo de Cincinnati a propósito de la exhibición de *The perfect moment* (1989) de Robert Mapplethorpe. El material allí expuesto, en especial el controvertido *Portfolio X*, fue censurado en otras localidades por considerarse obsceno y ofensivo. El director del CAC Cincinnati, Dennis Barrie, decidió exponerlo exponiéndose a una demanda judicial, y fue, de hecho, a juicio, arriesgándose a ir a la cárcel por exhibir material obsceno.

Seguramente el juicio contra Barrie fue uno de los episodios más estrafalarios de ejercicio jurídico que se recuerden. Como la absolución de las imágenes dependía estrechamente de que a éstas se le concediera el estatuto de objeto artístico, la defensa armó su estrategia a partir del testimonio de reputadas autoridades en la

disciplina, que “reconvirtieron imágenes de actos sexuales extremos en estudios de figura, y transformaron el arco de orina dirigido a la boca de un hombre en un estudio clásico de simetría”.<sup>329</sup>

La invocación de la figura del *experto en arte* estaba destinada a aturdir a un jurado compuestos por personas sencillas que no estaba particularmente versada en la materia. Para ello se realizó un exhaustivo inventario de las cualidades formales de las obras. Esta estrategia es lo que Anthony Julius ha consignado como la defensa formalista, defensa que: “(...) Hace hincapié en la forma de la obra de arte; sugiere que es un error preocuparse por el tema (cuando la obra es figurativa) o por la ausencia de tema (cuando no lo es)”.<sup>330</sup> La misión principal de esta defensa, innecesaria en otros casos, suele ser naturalizar la obra como arte o desviar la atención de un contenido difícil o transgresor.

La comisión de expertos devotos de la obra de Mapplethorpe desplegó el lenguaje particular de su parcela de conocimiento, lo cual pareció desmoralizar al jurado popular. El Museo y Barrie fueron absueltos de todos los cargos tras una deliberación de unas dos horas el 5 de Octubre de 1990. Como se recogía en una biografía de Mapplethorpe: “Yo no soy un experto”, declaró uno de los miembros del jurado, James Jones, director de almacén, “No comprendo el arte de Picasso, pero presumo que quienes lo definen como tal saben de qué están hablando.”<sup>331</sup> Otro de los miembros del jurado alegó más tarde: “Si el fiscal hubiese presentado sólo un testigo creíble- un sociólogo, un psicólogo, alguien, cualquiera- tal vez hubiéramos votado diferente”.<sup>332</sup>

Pero la acusación no encontró tanto entusiasmo entre los expertos a la hora de condenar la obra de Mapplethorpe como material obsceno. De hecho, prácticamente sólo contó con la declaración de la Dra. Judith Reisman, colaboradora de la AFA y escritora de canciones para la serie *Captain Kangaroo*.<sup>333</sup>

---

<sup>329</sup> Dubin, Steven C. *Arresting images*, Nueva York, Routledge, 1999, p. 188.

<sup>330</sup> Julius, A., *Op. Cit.*, p. 36.

<sup>331</sup> Morrisroe, Patricia, *Mapplethorpe, una biografía*, Circe, Barcelona, 1996, p. 375.

<sup>332</sup> Dubin, Steven C., *Op. Cit.*, p. 189.

<sup>333</sup> *Ibid.*, p.188.

Sin embargo, sus razonamientos no alcanzaron el status de informe de experto, y se quedaron en opinión a secas. La forma en que el abogado de Barrie terminó de convencer al jurado parecía digna de recogerse en uno de esos telefilmes sobre tribunales. Puesto que se aplicaba una sentencia del tribunal Supremo de 1978 en el caso *Miller vs. California*, y ésta propugnaba en una de sus cláusulas que para ser considerado obsceno “el trabajo, tomado en su totalidad, debía carecer de un serio valor literario, artístico, político o científico”,<sup>334</sup> el letrado estableció una comparación con la famosa tarta de manzana americana. “Si una receta necesitaba de tres ingredientes para hacer una tarta de manzana, arguyó, meramente uno o dos no serían suficientes para conseguir el resultado deseado”,<sup>335</sup> Si no se daban todas las condiciones para que algo fuera obsceno, simplemente no era obsceno.

Sin embargo, el triunfo del arte fue una victoria triste, en cierto sentido. La distancia entre el arte y el ciudadano/a de a pie parecía más insalvable que nunca. La manera en que se obligó literalmente a reconocer a los miembros del jurado que no entendían de arte, y por tanto no estaban autorizados para opinar, nos remontaba a una lección de elitismo propia de siglos pasados. Como ha observado Danto:

*Una declaración de esa clase abrió entre el populacho y las obras de arte una brecha que la Dotación tenía como objetivo cerrar. Una Dotación no tendría realmente ninguna razón de ser si la percepción de los expertos y las del espectador corriente son tan radicalmente intraducibles como el testimonio de los expertos en este caso.*<sup>336</sup>

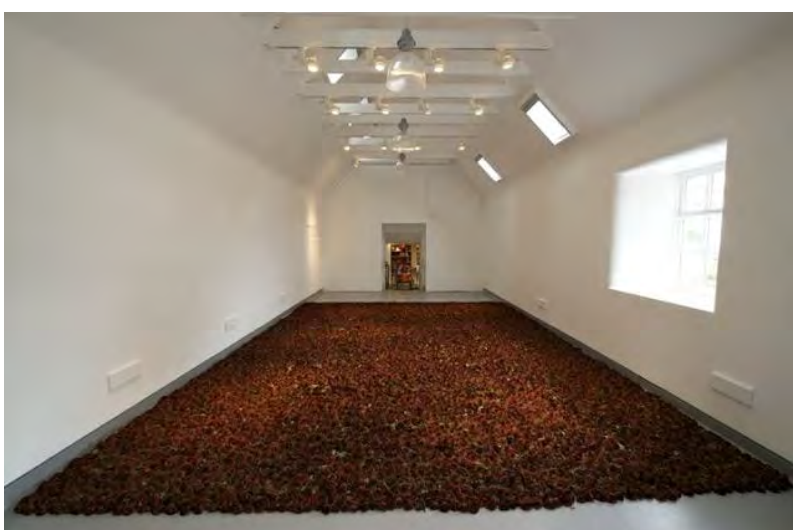
La literalidad de buena parte del arte que alcanzó el estatus de transgresor en los noventa resultaba sorprendente. Cadáveres entregados a la putrefacción, sexo explícito, revisiones de episodios de la historia del arte, maniquíes hiperrealistas... Todo prefiguraba una vuelta de la figuración centrada en los aspectos más sórdidos o morbosos de la realidad.

---

<sup>334</sup>Dubin, Steven C., *Op. Cit.*, p. 177.

<sup>335</sup>*Ibid.*, p. 189.

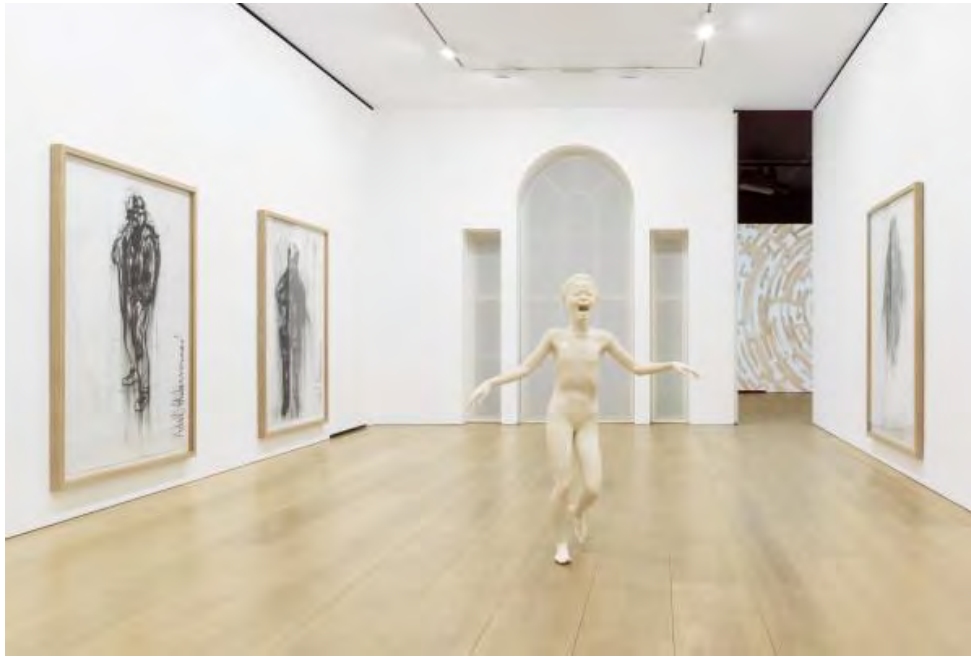
<sup>336</sup> Danto, Arthur C., 2003, *Op. Cit.*, p.169.



Anya Gallaccio, *Red on green. The beautiful life and death of 10.000 roses*, 2012.

Estaríamos tal vez ante un manierismo de la transgresión, donde el arte se vuelve autorreferencial y se cita a sí mismo una y otra vez. Pero el recurso a la transgresión era interesado. Se anunciaba con bombo y platillo en los medios de comunicación, y el arte que pretendía confrontarnos con una verdad oculta se volvía hipervisible. El clamor provocado a menudo era esgrimido como la condición *per se* de la obra, como si el único mérito de recabar oposición fuera suficiente para considerarla transgresora.





Adel Abdessemed, *Le Vase abominable*, 2013, Yasumasa Morimura, *Exchange of Devouring*, 2004 y Francisco de Goya, *Saturno devorando a su hijo*, 1819-1823.

Olvidamos, sin embargo, que es relativamente fácil provocar en un mundo globalizado, donde el arte es motivo de escrutinio público, y siempre hay alguien dispuesto a escandalizarse. No es suficiente, a nuestro entender, que la obra alcance repercusión para justificar su status transgresor. Analizando algunas de las piezas que provocaron más atención mediática a finales de siglo pasado, encontramos que la mayoría de las propuestas han hecho suyo el discurso de lo transgresor sin ofrecer, realmente, una propuesta realmente subversiva.

El arte transgresor mimético se aprovecha, pues, de las vías de rebelión abiertas por las vanguardias históricas y las convierte en caminos para la autopromoción. No emplea realmente un discurso transgresor, sino simplemente su apariencia. Es, además, un sólido camino que sigue de plena actualidad en nuestros días.

La estrategia ha tenido un éxito considerable, si se tiene en cuenta el grado de hipervisibilidad que alcanzó el arte durante estos años.

### **3.2. NUEVE CATEGORÍAS: UNA PROPUESTA DE CLASIFICACIÓN.**

Con estos supuestos, y siguiendo las genealogías de la fealdad contemporánea antes descritas: lo siniestro, el asco, lo abyecto y lo informe, resulta necesario proceder a realizar una clasificación provisional de las obras que pudieran enmarcarse dentro de estos parámetros.

Para conformar este corpus, nos guiaremos por todas aquellas obras conflictivas que, a pesar de la disparidad de materiales, autores y propuestas, tienen en común la capacidad de crear rechazo o controversia.

En primer lugar, prestaremos atención a aquellas obras que presentan buena representación en los medios de comunicación. La hipervisibilidad sería, pues, el primer parámetro a analizar. Nos centraremos en obras que han aparecido en las noticias, los catálogos de exposiciones calificadas como controvertidas, protestas organizadas en su contra o incluso listas de internet del tipo “Las 20 obras más repulsivas”. Este tipo de arte se representa a sí mismo siempre bajo el apelativo de transgresor y responde a la caracterización de arte transgresor mimético: escándalos, provocación a algún colectivo, negación de su naturaleza artística, acusaciones de manipulación o falta de escrúpulos y búsqueda de atención a toda costa.



A partir de estas pautas, reuniremos un considerable número de piezas, la mayoría pertenecientes a la última década del siglo XX. A medida vamos sistematizando nuestra búsqueda, encontraremos un segundo punto de inflexión que sirve de vínculo entre la práctica totalidad de las propuestas analizadas: el recurso a la figuración. De hecho, la mayoría de las obras se caracterizan por su literalidad. No solo por tener un referente figurativo, sino por la sensible reducción de su significado a una interpretación única e inapelable, derivada de lo explícito de la propuesta. Puede que no todas respondan a este principio, pero sí un número lo suficientemente alto como para merecer nuestra consideración.

Una tercera constante que se repite en las obras analizadas es el motivo. El tema guarda a menudo relación con alguno de los supuestos descritos en la primera parte de esta tesis, en especial con los discursos de la impureza. Esta gran corriente cultural subterránea aflora a la superficie a través de los cuatro vectores principales que son lo siniestro (maniqués, dobles, ambigüedad del motivo...), el asco (materiales innobles, propuestas que repugnan al espectador...), lo abyecto (una respuesta al materialismo bajo de Bataille a través de una retórica de las pérdidas corporales y lo excrementicio...) y lo informe (todo aquello que avanza disimuladamente por los márgenes de la historia: el fragmento, lo borroso, lo silenciado; a fin de cuentas, el universo que es como una araña o un escupitajo según Bataille...)

Con estos preceptos: obras bien representadas en los medios de comunicación, literales, y que responden a una o varias de las genealogías anteriormente descritas, se realizará una propuesta de clasificación en nueve apartados: el cuerpo fragmentado; el doble y el monstruo; fluidos corporales; basura y excrementos; el cadáver; el animal/la víctima del sacrificio; blasfemia religiosa; traumatófilos y el arte inefable.

Así, la representación del cuerpo, lejos de las narrativas gloriosas y épicas de otros tiempos, puede agruparse bajo el signo de lo feo y lo abyecto: antes en piezas que completo, la mayoría de las veces fragmentado o roto, o descrito en sus momentos de máxima vulnerabilidad: enfermo, muerto o entregado a la putrefacción. Tanto el cuerpo fragmentado como el cadáver pueden inspirar asco, otra de las tendencias introducidas por el arte transgresor mimético.

Una tercera categoría relacionada con lo corporal, o más bien con sus pérdidas, se correspondería, además de con lo abyecto y lo feo, con lo informe y el asco: es el arte realizado con fluidos corporales, y dentro de este último, merecería una categoría aparte el arte realizado con basura y excrementos, ya que las obras escatológicas abundan en el arte transgresor.

Con lo siniestro estaría especialmente en deuda el arte del autómatas, el doble, el monstruo, productos de la alteridad extrema, que por ser diametralmente opuesta a la identidad del ser humano (que ha sido históricamente completa, perfecta, entera, elevada, “superior”), supone su reverso abyecto y oculto.

De la misma forma sugerimos que el animal como víctima propiciatoria participe en esta corriente, pues son legión las obras que tienen como objeto a animales, a menudo representados físicamente: vivos, muertos, disecados... En cierta forma, pudiera ser que la insistencia en la victimización del cuerpo animal responda a la necesidad de encontrar un chivo expiatorio cuando los tradicionales (mujeres, minorías...) han sido eliminados de la escena artística. Es el radicalmente excluido, igual que lo es el monstruo.

Abrimos la posibilidad de que la blasfemia religiosa ocupe su lugar en este inventario, porque la blasfemia tradicionalmente ha sido considerada un acto de absoluta abyección; un pecado impensable. De hecho, en muchas sociedades contemporáneas aún lo es, como se desprende del hecho de que se castigue con la muerte. Para la mentalidad del creyente, pocas cosas hay tan repugnantes como las obras que atentan, ridiculizan o relacionan con materias de desecho a su dios.

De igual manera, nos resultan abyectas y pueden inspirar asco y rechazo, las acciones contra la propia seguridad. En ese sentido, la exhibición del dolor, la búsqueda intencionada del trauma y la herida, puestas de relieve en obras de *performance* en las que el artista se priva deliberadamente de comida o aire, se aísla sensorialmente, se golpea y corta, anda sobre cristales o come materias repugnantes, pero también se regodea en su propia abyección a partir de excesos sentimentales, confesiones incongruentes, la exhibición incontinente de la propia intimidad... Situaremos este arte del exceso en el apartado de traumatófilos.

Por último, encontramos que persistía un remanente de obras, un corpus que rehuía cualquier clasificación. Obras que no encontraban su lugar en las narrativas contemporáneas, porque su naturaleza entraba en conflicto con el límite entre el arte y el derecho, entre la responsabilidad civil y el delito... obras inclasificables que se sitúan a sí mismas en un lugar emergente dentro del arte transgresor mimético. Procederemos a incluirlas en un apartado lo suficientemente flexible como para contenerlas que denominaremos arte inefable.

Excluiremos las obras que atentan contra la esencia del arte por considerarlas generalmente ajenas al interés del gran público (y cuando lo atraen, normalmente pueden relacionarse con alguna de las categorías anteriormente descritas), y también porque suponemos que el antiarte es una categoría de pleno derecho dentro de las múltiples tendencias artísticas de nuestros días.

### 3.2.1. El cuerpo fragmentado.

El advenimiento de lo corporal en el arte contemporáneo transgresor aparece configurado a través de sus manifestaciones más extremas y dolientes. El cuerpo, gran protagonista, se representa como herido, fragmentado, roto, sexualizado o asexuado, siniestro, vulnerable, enfermo, muerto o en estado de descomposición.

Podría decirse que el cuerpo es un objeto metafórico de la sociedad en la que habita. Cada cuerpo ocupa un espacio dentro de un esquema externo a él, construido por la ideología del momento histórico en el que existe el sujeto. Éste se percibe a sí mismo a través de lo que la sociedad sanciona como bueno o normal. En una sociedad capitalista, sujeta a la lógica de la acumulación consumista, la vida, utilidad, cuidado y apariencia de los cuerpos, el propio valor de los mismos, responderá a las leyes de la oferta y la demanda del mercado.

Michel Foucault apunta que la forma en que pensamos el cuerpo varía a lo largo de la historia, y está influida por las aspiraciones y anhelos de cada sociedad. El sujeto, por tanto, no percibe nunca su cuerpo, sede de su identidad, como algo libre de toda influencia, sino como una entidad profundamente enraizada en el mundo que lo produce.

*El cuerpo humano entra en un mecanismo de poder que lo explora, lo desarticula y lo recompone. Una “anatomía política” que es igualmente una “mecánica de poder”, está naciendo; define cómo se puede hacer presa en el cuerpo de los demás, no simplemente para que ellos hagan lo que se desea, sino para que operen como se quiere, con las técnicas, según la rapidez y la eficacia que se*

*determine. La disciplina fabrica así cuerpos sometidos y ejercitados, “cuerpos dóciles”.*<sup>337</sup>

El cuerpo, desde una perspectiva simbólica, sería el escenario idóneo para transgredir las funciones, hábitos y prohibiciones que lo social hace pesar sobre él, cuestionando lo que se concibe como normalidad. En este sentido, el arte de las últimas décadas ha privilegiado el físico del artista como soporte y materia. Si el cuerpo humano es un síntoma del momento histórico en el que acontece, es significativa la insistencia en presentar el cuerpo como algo roto, fragmentado o mutilado, así como el énfasis en lo extraño y lo grotesco.

Como se ha visto, Hal Foster, en su ensayo *El retorno de lo real*,<sup>338</sup> propone que lo real, reprimido, ha vuelto bajo la forma de trauma. Ofrece, así, una vía de discusión alternativa a los conceptos de abyecto e informe. Aun dentro de un análisis psicoanalista, con énfasis en la perspectiva lacaniana, su enfoque es más historicista. El surrealismo, pieza fundamental de su teoría, es retomado también a través de Bataille. Para Foster, la serie de Warhol *Death in America* (1962-1963) tiene un interés clave en el enunciado traumático en que se desenvuelve el arte que nos ocupa. La represión de lo real se plasmaría en el automatismo de Warhol, su insistencia en no sentir, en *ser una máquina*, objetualizar a sus colaboradores, distanciarse de lo que le rodea adoptando una pose deliberadamente superficial y anodina. Lo real, que no puede ser representado, únicamente puede ser repetido, a la manera de los automatismos de un neurótico.

El arte que transgrede los límites del cuerpo empieza violando dos principios básicos e inherentes al pensamiento de lo corporal: el principio de unidad y el de verticalidad.

*(...) El “principio de unidad” será sustituido por el principio de fragmentación, y el “principio de verticalidad” por el de derrumbamiento, consecuencias ambas que, sumadas y puestas en diálogo en el marco de un discurso volcado en la representación anarquitectónica de lo corporal, se resuelven en la aparición de un cuerpo paratáctico, es decir, un cuerpo que, siguiendo el “paradigma*

---

<sup>337</sup> Foucault, Michel. *Vigilar y castigar*, Buenos Aires, Ediciones S. XXI, 2002, p. 126.

<sup>338</sup> Foster, Hal. *El retorno de lo real*, Madrid, Ediciones Akal, 2001.

*Frankenstein”, se performa como una yuxtaposición no sintáctica de “escombros”.<sup>339</sup>*

En 1947, Antonin Artaud, por encargo de la Radio Nacional Francesa, realizó el poema *Para acabar con el juicio de Dios*. La emisión fue censurada y el programa no fue radiado hasta 1973. Artaud, ingresado en un psiquiátrico, enuncia la necesidad de deshacerse de los órganos, de crear un *cuerpo sin órganos*:

*El hombre está enfermo porque está mal construido.*

*Átenme si quieren,*

*pero tenemos que desnudar al hombre*

*para rasparle ese microbio que lo pica*

*mortalmente*

*dios*

*y con dios*

*sus órganos*

*porque no hay nada más inútil que un órgano.*

*Cuando ustedes le hayan hecho un cuerpo sin*

*órganos lo habrán liberado de todos sus automatismos*

*y lo habrán devuelto a*

*su verdadera libertad.<sup>340</sup>*

---

<sup>339</sup> Cruz Sánchez, Pedro A. *La vigilia del cuerpo. Arte y experiencia corporal de la contemporaneidad*, Murcia, Tabularium, 2000, p. 95.

<sup>340</sup> Artaud, Antonin. *Para terminar con el juicio de dios y otros poemas*, Buenos Aires, Ediciones Caldén, 1975, p. 30-31.

Deleuze y Guattari retoman esta idea del cuerpo desnudo vacío cuando intentan responder a la pregunta *¿Cómo hacerse un cuerpo sin órganos?*<sup>341</sup> Enuncian, así, una estrategia para conseguir desprenderse del cuerpo:

*Un cuerpo sin órganos está hecho de tal forma que sólo puede ser ocupado, poblado por intensidades. Sólo las intensidades pasan y circulan. Además, el cuerpo sin órganos no es una escena, un lugar, ni tampoco un soporte en el que pasaría algo. Nada tiene que ver con un fantasma, nada hay que interpretar. El cuerpo sin órganos hace pasar intensidades, las produce y las distribuye en un spatium a su vez intensivo, inextenso.*<sup>342</sup>

Históricamente, la primera distinción que cabe hacer es la división del cuerpo de su alma. En la cultura clásica, esta separación en principio no existe. El cuerpo es un todo orgánico que funciona a imagen y semejanza de sus dioses, cuyos apetitos y deseos son de origen biológico. La filosofía socrática enuncia por primera vez una teoría de la inmortalidad, en la que lo visible y lo invisible se escinden. Para Platón, el mundo ideal acontecía más allá del mundo físico de las apariencias. El cuerpo no era más que una débil sombra de una idea de cuerpo más perfecta y completa.

La búsqueda de perfección de los griegos se plasmó en su arte. Se inventó un canon para que la materia se doblegase a la armonía y la proporción. El artista del siglo V a. de C. Policleto había establecido la proporción del cuerpo perfecto en un canon de siete cabezas. El cuerpo del atleta que se representa es concebido como una totalidad, plena de significado por sí solo. Hay un contraste indiscutible entre esa visión holística del cuerpo humano perfectamente acabado y la insistente representación del mismo por mediación de sus pedazos. Sin embargo, no deja de ser irónico que esa estatuaría de la perfección, esos estudios anatómicos idealizados y divinizados mediante la proporción, llegaron a los artistas del siglo XIX a través de fragmentos descontextualizados, aislados de la totalidad. Los fragmentos de esculturas griegas dieron lugar al estudio de la figura parcial, y tuvieron un fin formativo durante el Neoclásico.

---

<sup>341</sup> Deleuze, Gilles y Guattari, Felix. *Mil Mesetas*, Madrid, Pre-Textos, 2002.

<sup>342</sup> *Ibid*, p. 158.



Pero la contemplación del cuerpo fragmentado no era nueva en Europa. La mutilación de los cuerpos de los santos fue una práctica habitual en la Europa medieval, en la que se popularizó e instituyó el culto a las reliquias. El fragmento se hallaba investido del poder emanado de la totalidad. En el siglo XII, los monasterios competían por atraer el mayor número de peregrinos mediante las reliquias milagrosas que atesoraban. Aun muerto, e incluso despiezado, el cuerpo del santo o la santa conserva todo su poder sagrado. El cuerpo de Santa Teresa de Jesús fue desmembrado y repartido por toda la cristiandad. Su cadáver, al parecer incorrupto según numerosos testimonios, primero sufrió la amputación de una mano, y además un meñique que terminaría en manos de los turcos. Como el convento de Alba de Tormes en el que había residido y la ciudad de Ávila no se ponían de acuerdo sobre dónde debería descansar la santa, se procedió a descuartizar el cadáver.<sup>343</sup>

*La fragmentación incluso multiplica los beneficios de la reliquia, puesto que cada parcela conserva la carga sagrada originaria; aquí, la parte vale tanto como el todo. Por consiguiente, nada impide la dispersión de los restos de los que hasta sería lástima privar a otros fieles. El culto de las reliquias se basa, efectivamente, en la posible transferencia del carácter sagrado del cuerpo santo al devoto. Lo mismo que la levadura hace subir la masa que dará el pan alimenticio, la parcela de reliquia viene a fecundar las comunidades y los hombres, a curarlos y salvarlos.*<sup>344</sup>

El nacimiento del individuo de la época moderna está íntimamente unido a una nueva forma de pensar el cuerpo, cuya gestación tiene lugar durante el Renacimiento. Los estudios de anatomía apuntan a un conocimiento del cuerpo como entidad objetiva, autónoma y separada del discurso religioso. En 1543, Vesalio publica *De corporis humani fabrica*, una investigación minuciosa en torno a la morfología de órganos y miembros.

---

<sup>343</sup> Gélis, Jacques. *El cuerpo, la iglesia y lo sagrado*, en: AAVV. *Historia del Cuerpo*, Vol. I, Madrid, Santillana, 2005, p.96-97.

<sup>344</sup> *Ibid*, p. 87.



Vesalio, *De corporis humani fabrica*, 1543.

Algo más de un siglo más tarde, en 1685, Gérard de Lairesse, artista de formación poussiana, ilustró el exquisito *Anatomia humani corporis* de Goffredo Bidloo. Consiguió un volumen prodigioso, que de pura inexactitud tenía la virtud de resultar igualmente inservible tanto para médicos como para artistas. En sus delicados grabados, la carne de Lairesse se hace vestidura de la que se despoja con modestia el cadáver para revelar a nuestra voracidad de *voyeurs* su trama más secreta. Una mujer muerta deja caer su piel como si se desembarazase con ligereza de un exquisito vestido, mostrando la estructura misteriosa de sus órganos. En una de sus estampas, un diminuto insecto se ha posado sobre un vientre...



Gérard de Lairesse, *Anatomia humani corporis*, 1685, lámina y detalle.

Estos nuevos conocimientos en biología y anatomía, unidos al despegue de la ciencia experimental a partir del siglo XVII, darían lugar a un mito moderno que aun hoy goza de excelente salud. El siempre renovado mito de Frankenstein, alumbrado a principios del siglo XIX, se sirve de una estética gótica para adelantar la composición, con retazos de cuerpos muertos, de un hombre creado por el hombre. *Frankenstein o el moderno Prometeo* (1818), escrito por Mary Shelley, reelabora la mitología griega, aludiendo en el título al acto de *hybris* del titán Prometeo, el gran benefactor de la humanidad que roba el fuego a los dioses. La autora, sin embargo, concibe un final ejemplarizante para el doctor que osa desafiar la voluntad divina valiéndose de la misteriosa fuerza de la recientemente descubierta electricidad. Es su propia criatura la que le traerá la ruina. Ésta, como es bien sabido, es un ser no nacido de vínculo sexual alguno, sino del *assamblage* de partes de cuerpos diversos cosidos entre sí, y reanimado mediante una corriente eléctrica.

*El monstruo dando la muerte a sus amigos y familiares más queridos se convierte en el a) Buitre que atormentaba a Prometeo; b) Edipo vuelto contra su padre y castigado asimismo por tal atrevimiento; c) Fausto o la inmortalidad, la ciencia y su lucha contra los atavismos más conservadores, la pasión por el conocimiento y el orgullo de su conquista; d) La Bestia fustigada por el simple hecho de ser diferente, excluida de la cadena de los seres.*<sup>345</sup>

---

<sup>345</sup> Cortés, Miguel G. *El cuerpo mutilado (La angustia de muerte en el arte)*, Valencia, Generalitat Valenciana, p. 46.



El mito de Frankenstein ha gozado de gran popularidad en el cine. De izquierda a derecha: *El doctor Frankenstein* de James Whale (1931), *Remando al viento* (1988) de Gonzalo Suárez, *Frankenstein de Mary Shelley* (1994) de Kenneth Branagh, y la reciente película de animación *Frankweenie* de Tim Burton (2012)

Ya hemos visto cómo Freud refiere lo siniestro en relación a imágenes que aluden a amputaciones o lesiones de órganos especialmente valiosos y delicados del cuerpo humano, órganos muy íntimos y personales como los ojos o los genitales. Estas poderosas imágenes inconscientes que aluden a despedazamientos y descuartizamientos producen un inquietante vínculo entre lo siniestro y lo fantástico. Así se pone de relieve en algunas manifestaciones de la literatura gótica o de terror. Freud toma como paradigma algunos relatos del autor alemán E.T.A. Hoffman. Encontramos la idea de un fragmento del propio cuerpo que cobra vida o trata de independizarse, o sobrevive a la muerte en obras como *El corazón delator*<sup>346</sup>, de Edgar Allan Poe, que gira en torno al funcionamiento autónomo de un corazón cuyo latido atraerá la atención de la policía sobre el crimen cometido. *La cabellera*<sup>347</sup>, de Guy de Maupassant, que presenta el amor de un hombre por la larga y rubia trenza de una mujer muerta, capaz de traer su espectro de vuelta. Y la más contemporánea pero

<sup>346</sup> Poe, Edgar Allan. *Narraciones extraordinarias*, Madrid, Edaf, 2006.

<sup>347</sup> De Maupassant, Guy. *La máscara y otros cuentos fantásticos*, Madrid, Edaf, 2007.

no por ello menos inquietante, *La política del cuerpo* del autor británico Clive Barker, que narra la rebelión organizada de las manos, que deciden amputarse a sí mismas y deshacerse de sus cuerpos, a los que consideran *opresores*:

*Se sorprendió a sí mismo observándose las manos, viéndolas con los índices en el aire como cabezas de unas bestias de largos cuellos, oteando el horizonte. Tal era su paranoia que en ocasiones se sorprendía mirando fijamente las manos de otras personas, obsesionado por la forma en que hablaban un lenguaje propio, independiente de las intenciones del usuario. Las manos seductoras de la virginal secretaria, las manos maniacas del asesino que vio en la televisión afirmando su inocencia. Manos que traicionaban a sus propietarios con cada gesto, que contradecían la ira con una excusa, el amor con la furia. Los síntomas de amotinamiento parecían estar en todas partes.*<sup>348</sup>

Y Michael Fourier, en *Los meteoros* (1986), escribe:

*Así, de la caverna roja y tumefacta de mis muñones salen frágiles y tímidos órganos para realizar incursiones exploratorias que todavía no sobrepasan los límites de mis vendajes. (...) Y es que desde hace dos horas, mi pierna izquierda -la amputada, la invisible-, saliéndose del vendaje, de las sábanas de la cama, colgaba sobre el suelo de la habitación. Mi pierna invadía el cuarto, mi brazo izquierdo se había replegado por completo en su vendaje, y mi mano, si bien no había desaparecido, era bajo la gasa sólo un capullo de narciso de las nieves. Pero mi mano izquierda estaba allí, ella también, espontáneamente se había adelantado al extremo de un brazo de diez a once metros de largo para acudir a una cita con mi mirada sobre un pequeño champignon blancuzco (...) Este gran cuerpo desarrolla libremente y en virtud de una lógica interior nieblas, nieves, escarchas, canículas y auroras boreales. Mi cuerpo es también un todo orgánico desmembrado, en adelante soy una bandera ondeando al viento, y si su borde*

---

<sup>348</sup> Barker, Clive. *La política del cuerpo, Libros de sangre*, vol. III, Madrid, La factoría de ideas, 2012, p. 13.

*derecho está prisionero en la madera del asta, el izquierdo está libre y vibra, flota y se estremece con toda su estameña entre la vehemencia de los meteoros.*<sup>349</sup>

Si bien, cabría añadir que la realidad supera a la ficción. Hoy día, gracias a los avances de la moderna medicina, es posible recuperar un miembro amputado gracias a un trasplante. En 2001, el primer trasplantado de mano se hizo amputar de nuevo el miembro ajeno al afirmar sentir por él un vivo rechazo:

*Tal y como explicó el pasado viernes a la BBC, se había convertido en un crecimiento ajeno a su cuerpo que le hacía sentirse un ser extraño. Más larga y ancha que su mano izquierda, la trasplantada se había llenado de costras y solía ocultarla para no ser mirado con horror.*<sup>350</sup>

En la historia del arte, los bocetos de miembros, manos, brazos, piernas, están perfectamente documentados. Theodore Géricault, perteneciente a una generación de artistas postrevolucionaria, dispone elegantes bodegones de miembros y cabezas desgajados de una manera que se adelanta a las composiciones contemporáneas de Joel-Peter Witkin. Con motivo de los bocetos preparativos de *La balsa de la Medusa* (1819), Géricault pinta decenas de bocetos de miembros humanos. Sin embargo, la serie conocida como *Miembros amputados* (1818-1819) presenta un virtuosismo técnico que desmiente que se trate de un simple boceto del natural. La disposición, la elegancia del encuadre, el recurso a la pintura al óleo, nos da la idea de una obra plenamente terminada. Hay algo profundamente perturbador en estos bodegones macabros de piernas, brazos y cabezas.

---

<sup>349</sup> Fourier, Michael. *Los meteoros*, Madrid, Alfaguara, 1986, p. 468-469.

<sup>350</sup> Ferrer, Isabel. “El primer trasplantado de mano se la hace amputar en Londres”, Madrid, *El País*, 4 de Febrero de 2001.





Theodore Géricault, Bocetos para *La balsa de la Medusa*, 1818.

Los miembros humanos se han abstraído a su atributo de divisibilidad, dejando a un lado la retórica de la violencia estetizada por el nacionalismo o la ideología. Estas partes corporales son las huellas tangibles del dolor y sufrimiento humano. El inagotable origen de los inagotables padecimientos que traen consigo guerras, enfermedad, muerte.

*El terror aquí no reside tanto en que el tema sea la locura, la desmembración y la muerte, sino en que esa locura y esa amputación se pueda y se tenga que dibujar en serie. Sabemos que sólo (...) llegaron hasta nosotros algunos de los esbozos y pinturas de los amputados, pero más profundamente sabemos que la serie se volvería (digamos: se ha vuelto) infinita. Y ahí reside el terror, porque cuando la serie se amplía – completarla sería técnicamente imposible- llegamos a la conclusión de que es la propia realidad, cuando se pinta, cuando se mira, cuando se vive en ella, la que es terrorífica. Y el arte la descubrió.<sup>351</sup>*

Pero la representación parcial del cuerpo, no como esbozo, sino como obra acabada, es un atributo de la modernidad. Karl Marx, en el *Manifiesto Comunista* (1848), observó: “Todo lo que se creía permanente y perenne se esfuma, lo santo es

---

<sup>351</sup> Leyte, Arturo. *El arte, el terror y la muerte*, Madrid, Abada Editores, 2006, pp. 51-52.



profanado, y, al fin, el hombre se ve constreñido, por la fuerza de las cosas, a contemplar con mirada fría su vida y sus relaciones con los demás”.<sup>352</sup>

Aparece el ferrocarril, la sociedad industrial, el transeúnte, la iluminación nocturna. Un mundo que puede ser entrevisto a una velocidad nunca antes apreciada. Los experimentos plásticos del impresionismo, los nuevos encuadres alumbrados por la técnica fotográfica, la descomposición del movimiento y los ensayos con el color dan lugar a un arte del fragmento, donde lo narrado se extiende más allá del cuadro, donde inusuales composiciones dejan entrever tan sólo una fracción de la realidad.

La modernidad de Auguste Rodin radica en su trabajo con el fragmento, tendencia que sobresaltó e indignó a sus coetáneos. Sus esculturas podían parecer inacabadas, o jugar con partes aisladas del cuerpo. En 1865 sufrió un gran rechazo en el Salón oficial, cuando su busto *El hombre de la nariz rota* (1865), del que luego realizaría otras versiones, fue rechazado por considerarse fragmentario. La misma crítica alcanzó a sus estudios de torsos, que mostraban la influencia de la estatuaria grecolatina y de la última época del gran escultor del Renacimiento Miguel Ángel.



Auguste Rodin, *Torso de Adèle*, 1882.

A pesar de las críticas, Rodin exploró ampliamente el arte del fragmento, componiendo obras como *La Catedral* (1908), en la que alude al edificio religioso por mediación de unas manos unidas.

---

<sup>352</sup> Marx, Karl. *Manifiesto comunista*, Madrid, Fundación de investigaciones marxistas, 2013, p. 55. En otra traducción, quizá más conocida, la frase empieza: *Todo lo que es sólido se desvanece en el aire; todo lo sagrado es profanado...*



Auguste Rodin, *La Catedral*, 1908.

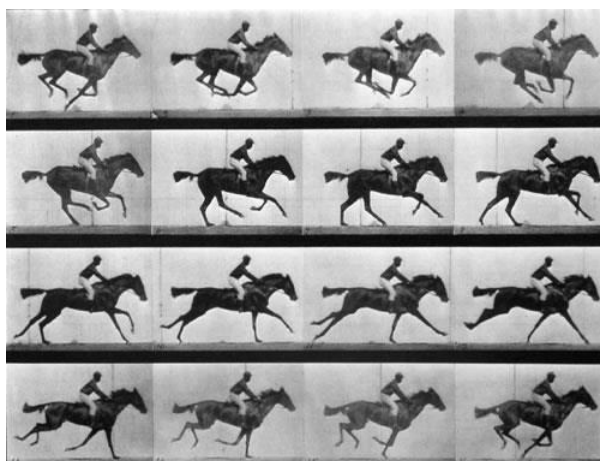
Otro cuadro emblemático del nacimiento de la modernidad es la *Olimpia* (1863), el retrato desafiante de una prostituta que Manet sitúa sólidamente en el centro de la composición, acompañada de elementos más inestables o confusos, como la sirvienta y el gato que prácticamente no se distinguen del fondo oscuro que los enmarca:

*La mujer se presenta ante nosotros como una totalidad, todo lo demás (salvo el espejo) es fragmento. Por lo general, con el método artístico de la fragmentación, se intenta dar una impresión de azar, de desorden, de una “tranche de vie” registrada espontáneamente (...)*<sup>353</sup>

La estética del fragmento tiene relación con las nuevas formas de percepción introducidas por la modernidad; la velocidad, la dispersión, la fabricación en serie. El cine había dado lugar a una realidad pulverizada en miríadas de movimiento: el fotograma. Eadweard Muybridge puso fin a una antigua polémica sobre si un caballo a galope siempre tiene una de sus patas en contacto con el suelo o si, por el contrario, puede quedar con las cuatro patas en el aire. Muybridge diseñó un circuito de cámaras fotográficas cuyo obturador saltaba al paso del caballo para descomponer el movimiento del mismo.

---

<sup>353</sup> Hofmann, Werner. *El mito de Nana*, Madrid, Alianza Forma, 1991, p. 18.



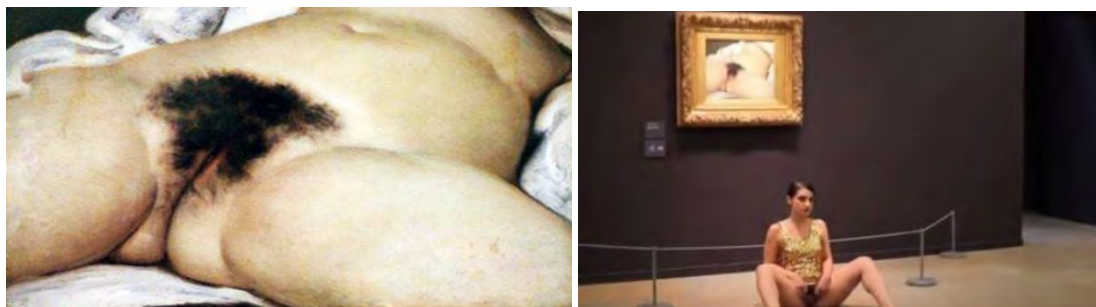
Eadweard Muybridge, *Descomposición del movimiento de un caballo*, 1873.

Otro famoso caso de fragmentación, ésta relacionada con un corte de entrepierna característicamente pornográfico, es la de la obra de Gustave Courbet *El origen del mundo* (1866). Cuadro que fue en su día propiedad del psicoanalista Jacques Lacan, ha pasado la mayor parte de su historia oculto hasta ser finalmente aceptado y expuesto en el Museo d'Orsay de París. Recientemente ha sido noticia porque se ha descubierto el rostro de la mujer que sale del encuadre, y también por una sorpresiva performance realizada en 2014 por la artista luxemburguesa Deborah de Robertis, que exhibió su sexo ante la concurrencia sentándose debajo de la famosa obra. Vestida con un traje de lentejuelas amarillas a juego con el marco dorado del cuadro, con el *Ave María* de Schubert de fondo, se recita un poema: “Yo soy el origen, yo soy todas las mujeres. No me has visto, quiero que me reconozcas. Virgen como el agua creadora de esperma...”<sup>354</sup> La *performance*, que sorprendió a los visitantes y al propio museo, que no había sido avisado, se grabó en video y fue censurado en varias plataformas, si bien, como se manifiesta en la misma noticia, le valió a la artista “fama mundial”.<sup>355</sup>

---

<sup>354</sup> Sin firma. “Una artista muestra su sexo delante del cuadro de Courbet “El origen del mundo”, Madrid, *ABC*, 5 de Junio de 2014.

<sup>355</sup> *Ibidem*.



Gustave Courbet, *El origen del mundo*, 1866 y Deborah de Robertis, *Espejo del origen*, 2014.

El discurso de las vanguardias, al principio una amenaza para el orden establecido, será aceptado y celebrado. No podemos pasar por alto el acto de cortarse una oreja de Vincent Van Gogh, gesto de martirio por antonomasia. La expresión de la exclusión social y la desesperación alcanza aquí sus más altas cotas. En un contexto contemporáneo, la atroz mutilación hubiera sido vista sin duda como una acción del arte extremo<sup>356</sup>. Así es concebida, sin duda, por Bataille:

*No obstante, es posible dudar de que aun los más frenéticos que alguna vez se hayan desgarrado y mutilado en medio de gritos y golpes de tambor hayan abusado de esa maravillosa libertad como lo hizo Vincent Van Gogh: haciendo llevar la oreja que acababa de cortarse precisamente al sitio que más repugna a la buena sociedad. Es admirable que de tal modo diera pruebas a la vez de un amor que no tomaba nada en cuenta y de alguna manera escupiera a la cara de todos aquellos que conservan la consabida idea elevada, oficial, de la vida que han recibido. Tal vez la práctica del sacrificio desaparece de la tierra porque no pudo ser suficientemente cargada con ese elemento de odio y de asco sin el cual se nos revela como un servilismo. Sin embargo, la oreja monstruosa enviada en su paquete sale bruscamente del círculo mágico dentro del cual fracasaban estúpidamente los ritos de liberación. Sale de allí junto a la lengua de Anaxarcos de Abdera cortada con los dientes y escupida sangrante a la cara del tirano Nicocreón, junto a la lengua de Zenón de Elea escupida a la cara de Demilós...*

---

<sup>356</sup> La pieza clave de la locura de Van Gogh, el hecho de que se cortase una oreja el día de Navidad de 1889 y se la entregase luego a una prostituta, ha sido puesta en entredicho por dos historiadores de Hamburgo, Hans Kaufmann y Rita Wildegans, que sostienen que fue Gauguin el que se la amputó: Amón, Rubén. “¿Cortó Gauguin la oreja a Van Gogh?”, Madrid, *El Mundo*, 6 de Junio de 2005.

*filósofos ambos que fueron sometidos a espantosos suplicios, el primero machacado vivo en un mortero.*<sup>357</sup>

Los surrealistas inventaron fórmulas para burlar la vigilancia consciente y dejar aflorar el mundo de las pulsiones ocultas, el deseo reprimido y el lenguaje de los sueños. La escritura automática, o el juego visual y verbal emblemático del movimiento, el cadáver exquisito, fueron algunas de las técnicas de las que se valieron. El cadáver exquisito estaba basado en un juego de mesa de la época, llamado *Consecuencias*, y consistía en un dibujo o texto que era compuesto entre todos los participantes, sin que ninguno tuviera acceso a la totalidad hasta que estaba totalmente compuesto. Cada uno añadía un fragmento, y cada parte descontextualizada y aislada terminaba creando una figura o frase que había eludido por completo las reservas del consciente. Era automatismo puro. El juego se llamó así a partir de la frase escrita en francés que surgió en una de estas dinámicas: “El cadáver exquisito beberá el vino nuevo”.<sup>358</sup>

El artista J.A. Boiffard, próximo al surrealismo hasta ser expulsado por Breton del movimiento, realizó una serie de fotografías de dedos gordos del pie para ilustrar el artículo de Bataille “Le gros orteil”. Los dedos, descontextualizados y emergiendo de un fondo negro, representan una réplica fetichista a las palabras de Bataille:

*El dedo gordo del pie es la parte más humana del cuerpo humano, en el sentido de que ningún otro elemento del cuerpo se diferencia tanto del elemento correspondiente del mono antropoide (chimpancé, gorila, orangután o gibón) Lo que obedece al hecho de que el mono es arborícola, mientras que el hombre se desplaza por el suelo sin colgarse de las ramas, habiéndose convertido él mismo en un árbol, es decir, levantándose derecho en el aire como un árbol, y tanto más hermoso en la medida en que su erección es correcta. De modo que la función del pie humano consiste en darle un asiento firme a esa erección de la que el hombre está tan orgulloso (el dedo gordo deja de servir para la prensión eventual de las ramas y se aplica al suelo en el mismo plano que los demás dedos).*

---

<sup>357</sup> Bataille, Georges. *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editores, 1970, p. 89-90.

<sup>358</sup> Bradley, Fiona. *Movimientos en el arte moderno. Surrealismo*, Londres, Tate Gallery, 1997, p.24.

*Pero cualquiera que sea el papel desempeñado en la erección por su pie, el hombre, que tiene la cabeza ligera, es decir, elevada hacia el cielo y las cosas del cielo, lo mira como un escupitajo so pretexto de que pone ese pie en el barro (...)El pie humano es sometido generalmente a suplicios grotescos que lo vuelven deforme y raquítico. Es imbécilmente destinado a los callos, a las durezas y a los juanetes (...)*<sup>359</sup>



J.A.Boinffard, *Dedo gordo del pie. Sujeto masculino. 30 años, 1929.*

Jean Arp, Dalí, Miró, Giacometti, Magritte, usaron en un momento u otro una iconografía del cuerpo despedazado. Puesto que el arte clásico se fundamenta en los conceptos de unidad y jerarquía, el elemento no puede darse aislado, sino como parte de una totalidad más amplia, que le otorga su sentido.

La forma vanguardista, en cambio, parte de una idea fragmentaria. Su significado no está condicionado por su posibilidad de completarse. La obra de arte es autónoma. Incluso en su más insignificante parcelación y fragmentación.

La deforme y monstruosa anatomía de *Construcción blanda con judías cocidas. Premonición de la guerra civil* (1936), de Salvador Dalí, juega con la descomposición del cuerpo en una sintaxis desconcertante: cabeza, pecho, pierna, apoyándose y siendo exprimida a su vez por otra repugnante ristra de carne inferior. La informe figura

---

<sup>359</sup> Bataille, G. *Op.Cit.*, p. 44-45

representa el presagio de la guerra como la lucha de dos masas antagónicas que se recortan contra el cielo, la una apoyada en la otra; la superior pisando la inferior, mientras que de esta última brota una espantosa mano-garra que oprime el pecho del fragmento superior, en una metáfora de la guerra fratricida que se desencadena en el 36.



Salvador Dalí, *Construcción blanda con judías cocidas. Premonición de la guerra civil*, 1936.

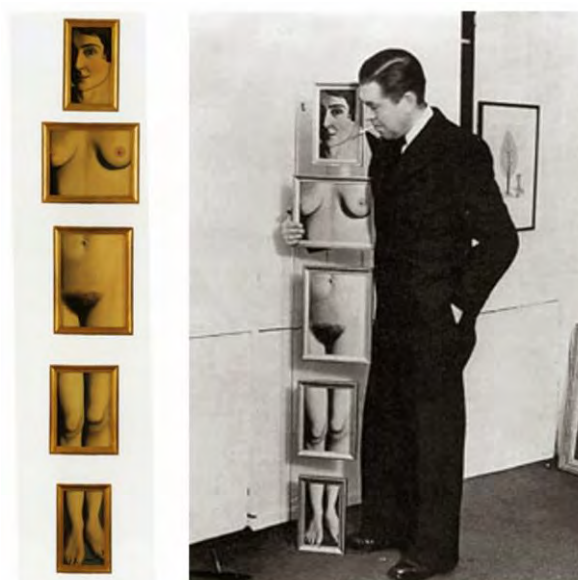
El artista belga René Magritte empleó en numerosas ocasiones fragmentos del cuerpo humano para, recomponiéndolas o hibridándolas entre sí, crear escenas de significado ambiguo. Sus obras ensamblan partes corporales de forma que subviertan el sentido de la percepción del espectador. Asociaciones inusuales, extrañas mutaciones y desplazamiento de sentido son la base de un lenguaje que juega con el fragmento corporal para edificar una nueva anatomía surrealista. *L'entracte* (1927) muestra una serie de figuras compuestas por piernas y brazos unidos, en un escenario fantasmal. Unas yacen, como desfallecidas, a ambos lados del cuadro. Parecen bultos inertes, formas abandonadas. Otra sujeta un telón. En el centro, una monstruosa amalgama de pierna y brazo se enlaza a otra fantasmal figura como ella.





René Magritte, *L'entracte*, 1927.

Magritte jugó con el fragmento en su obra de 1930 *L'evidence éternale*, donde descompuso la figura de una mujer en pequeños fragmentos que se exhibían, sin miembros superiores, encadenados en una sucesión de planos: rostro, pechos, pubis, rodillas y pies. En *La violación* (1934), sustituye el rostro de una mujer por su torso, de manera que su identidad es sustituida por los fragmentos indiferenciados de sus rasgos sexuales.



René Magritte con su obra *L'evidence éternale*, 1930.

De la misma forma, en *La raza blanca* (1937) propone un extraño juego de rasgos desfigurados, narices, ojos y boca sin rostro, en equilibrio unos sobre otros.



René Magritte, *La raza blanca*, 1937.

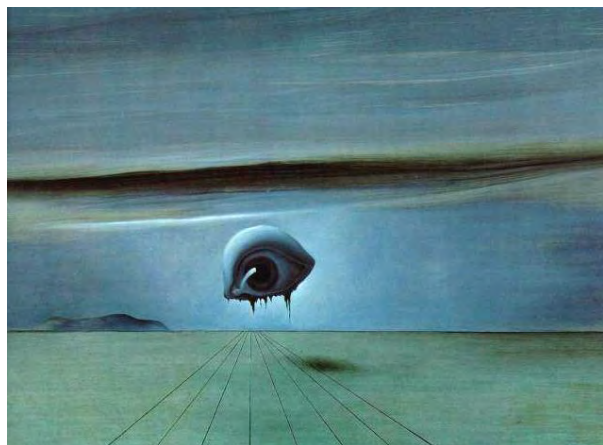
El ojo está presente en el arte de los surrealistas, solo y descontextualizado, transmutado en significados metafóricos como en la novela de Bataille *Historia del ojo* (1928), o amenazado por una punzante forma fálica como en *Púa en el ojo* (1932) de Giacometti. Pocos sentidos son tan valiosos como la vista y se hallan tan empapados de significado psicoanalítico como los ojos. La fascinación por la enucleación y las connotaciones freudianas que conlleva, con su referencia a la castración y a la víctima sacrificial de Edipo, hacen del ojo un fragmento corporal de gran trascendencia en el movimiento surrealista.

*Al respecto, el ojo podría ser relacionado con lo cortante, cuyo aspecto provoca igualmente reacciones agudas y contradictorias: es lo que debieron experimentar terrible y oscuramente los autores de El perro andaluz cuando en las primeras imágenes del film decidieron los amores sangrientos de estos dos seres. Una navaja cortando con precisión el ojo deslumbrante de una mujer joven es lo que hubiera admirado hasta la locura un joven al que miraba un gatito acostado, y que teniendo casualmente en la mano una cuchara de café de golpe tuvo ganas de sorber el ojo con la cuchara.*<sup>360</sup>

---

<sup>360</sup> Bataille, G. *Op. Cit.*, p. 38.

En el cuento de Hoffman, el estudiante Nataniel no comprende que se ha enamorado de una muñeca hasta que ésta finalmente pierde los ojos en la lucha entre Coppola y Spallanzani: “Nataniel estaba petrificado, demasiado claramente había visto que el rostro de cera mortalmente pálido de Olimpia no tenía ojos; en su lugar había dos cavidades negras: era una muñeca sin vida”. <sup>361</sup>



Salvador Dalí, *El ojo*, 1945; René Magritte, *Le portrait*, 1935 y *El falso espejo*, 1928; Giacometti, *Púa en el ojo*, 1932.

Bataille ve, asimismo, una correspondencia entre la automutilación de Van Gogh<sup>362</sup> y la función primitiva, sacrificial y arcaica del arte.

*La automutilación debe interpretarse como un acto, como el acto pictórico per excellence. La pintura no es nada si no arremete contra la arquitectura del cuerpo*

<sup>361</sup> Hoffmann, E.T.A. *Cuentos fantásticos*, Madrid, Cátedra, 2007, p. 166.

<sup>362</sup> Bataille le dedica un artículo llamado *La mutilación sacrificial y la oreja cortada de Van Gogh*, también recogido en *La conjuración sagrada*, Op. Cit.

*humano; dicha arquitectura no es simple, precisamente, porque implica automutilación.*<sup>363</sup>

En la postmodernidad, no sólo se desmaterializa la obra de arte, el propio cuerpo se desmaterializa, se desencarna, se deshace de su lógica, su orden, su biogenicidad, para ser *biocollage*. Un cuerpo que no es más puro, biológicamente completo, sino mezcla, confusión, desgaste, mixtura, híbrido.

En la década de los sesenta, el artista americano Paul Thek produjo una serie de obras compuestas con fragmentos de miembros que llamó genéricamente *Technological Reliquaries* (1964–67), usando materiales como cera. Los miembros amputados eran exhibidos en carcasas de plexiglás, como si de objetos de culto se tratara. Su estética, fruto de un largo viaje por Europa, citaba por igual la fría solemnidad del Minimal y el fetichismo del objeto del Pop art. Algunas piezas, como la *Pierna de guerrero*, contienen una crítica al machismo imperante. Simultáneamente, Thek produjo vaciados de carne putrefacta que encapsuló en tanques transparente, quizá como una doble alusión con respecto a los miembros amputados.



Paul Thek, *Warrior's leg*, 1966-1967.

---

<sup>363</sup> Citado en Krauss, Rosalind. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 2006, p. 96.

Bruce Nauman es un artista multimedia estadounidense. De trayectoria ampliamente reconocida, ha trabajado prácticamente todos los formatos y soportes y es uno de las grandes figuras del arte conceptual. En la década de los sesenta, y como parte de un vasto trabajo de creación multidisciplinar, Nauman realizó vaciados de partes de su cuerpo. Es uno de los artistas pioneros en introducir identidades fragmentadas, partes del cuerpo descontextualizadas y aisladas, como la obra realizada en cera *De la mano a la boca* (1967), donde aparece una espectral plasmación del dicho inglés *From hand to mouth*, que alude a vivir de forma precaria. La descontextualización de partes del cuerpo se repite en *Cabezas suspendidas* (1989), que hace colgar del techo o combina con elementos como monitores de televisión.



Bruce Nauman, *From Hand to Mouth*, 1967, y *Handing heads #2*, 1989.

El cuerpo fragmentado, lejos de la totalidad y la plenitud, vendría a ilustrar la disolución del sujeto contemporáneo, perdido en las narrativas múltiples que conforman la postmodernidad. Las propuestas de Nauman a veces son abiertamente violentas con el espectador, como muestran las instalaciones y performances, paulatinamente más agresivas. Sus piezas de fragmentos corporales transmiten una especie de actitud pasivo-agresiva que nos remite a la macabra presentación de



*Tiovivo* (1988), una noria en la que giran moldes de animales produciendo un continuo chirrido contra el suelo.



Bruce Nauman, *Fifteen pairs of hands*, 1996.

Robert Gober es un artista norteamericano de sólida trayectoria. Autor preocupado por temas como la naturaleza, la sexualidad y la política, ha manipulado objetos cotidianos como puertas, camas, o fregaderos. Conocido especialmente por sus esculturas, una de sus series más famosas es *Sinks* (1984-1987).

A partir de los años noventa, sin embargo, empieza a producir una serie de torsos humanos y miembros amputados, de factura hiperrealista. Las piezas están realizadas con tal detalle que presentan incluso vello adherido a las mismas. Recuerdan a los museos de cera, y también al atlas anatómico. Sin embargo, están completamente descontextualizadas. Son piezas imposibles que surgen, dramáticamente cortadas, de la pared o del suelo. Los torsos a veces presentan caracteres femeninos y masculinos al mismo tiempo. La parte posterior de un cuerpo masculino, desnuda, puede estar salpicada de desagües o velas, en completa incongruencia. Son obras que transmiten una sensación de malestar y ansiedad, incluso de vivo rechazo.



Robert Gober, *Untitled (Leg)*, 1989-90.

Un ensayo sintomático del momento fue el *Manifiesto Cyborg* (1991) de Donna Haraway, autora comprometida con posiciones feministas y próximas al marxismo que rechaza planteamientos esencialistas en la construcción de la identidad de género. En su estudio, analiza la relación entre cuerpo y máquina. No es casual que Hathaway ponga como paradigma del cyborg a la salamandra, animal que puede autoregenerarse y sustituir las piezas corporales que pierde.

De hecho, podría decirse que la narrativa del fragmento se ha transmutado en nuestros días en un caudal de obras que se centran en el cuerpo mutilado. Desde los Hermanos Chapman, que con *Great Deeds against the dead* (1994), atraieron la atención de la policía al ser expuestos en una galería londinense, a las macabras composiciones de Joel-Peter Witkin, que descompone en sus naturalezas muertas trozos de cadáveres en una perversa recombinatoria. Desde las máscaras de la abyección con que jugó Cindy Sherman durante los años noventa a las identidades fragmentadas y aisladas de Louise Bourgeois y las grotescas partes escindidas de Kiki Smith, es como si lo siniestro, tal y como lo enunció Freud a principios del siglo pasado, hubiera saltado del inconsciente colectivo para encontrar su perfecta, exhaustiva representación, en el arte de nuestro tiempo.





De izquierda a derecha: Joel-Peter Witkin, *Face of a woman*, 2004; Louise Bourgeois, *The hidden past*, 2004; Jake y Dinos Chapman, *Great Deeds against the dead*, 1994; Kiki Smith, *Hard Soft Bodies*, 1992; Zoe Leonard, *Anatomical model of a head's woman crying*, 1993 y Robert Gober, *Untitled*, 1991.

En el año 2000, Teresa Margolles, cofundadora del colectivo artístico mexicano SEMEFO, realizó, como parte de su trabajo con cuerpos muertos y cadáveres, la escultura de una lengua humana. Comprada a la familia a cambio de facilitar el dinero para enterrar al difunto, la lengua era un fragmento especialmente elocuente de las razones por las que se puede morir a manos del cártel.



Teresa Margolles, *Lengua*, 2000.

*En estas piezas el horror está inscrito en el primer plano de significación de la imagen, lo que también quiere decir que el uso del fragmento corporal, por ejemplo una lengua o la exhibición de la interioridad del cuerpo y el rictus de muerte, se inscriben en el orden de la sensación y la emoción como primer registro de significación de la obra para el espectador, funcionan como analogías donde la estabilidad de lo presentado (el objeto) conduce al interpelado a la captación del estado de descomposición de sí mismo y a la suspensión de su conciencia. Lo conducen a un estado primario de reacción que sobrepasa la identidad y la individualidad del sujeto, desintegrando la subjetividad de la emoción para integrarla al impulso primario de la reacción orgánica. En este contexto, es importante señalar que los aspectos textuales y conceptuales de las*

*piezas se generan gracias a este nivel primario de presignificación. Inundan, por decirlo de alguna manera, el enunciado desde la organicidad de la materia.*<sup>364</sup>

El fragmento corporal, lo incompleto, la obra truncada o inconclusa, es una tendencia que provoca al espectador. El cuerpo mutilado siempre atrae la atención. Instituido en metáfora de la sociedad, su parcialidad, su imperfección, transmiten un mensaje de angustiosa desintegración. Frente al cuerpo completo, perfecto, acabado, como síntoma del discurso de lo bello y lo bueno, se alza el cuerpo roto que prefigura la enfermedad y la angustia, un relato que nació en los márgenes del arte oficial y que poco a poco conquistó su espacio en las narrativas contemporáneas. El fragmento como retórica de lo transgresor nace con la revolución y la modernidad, y encuentra su sitio en la sociedad industrial y postcapitalista, que por definición es una sociedad fragmentaria, múltiple, caleidoscópica e inestable.

---

<sup>364</sup> Barrios, José Luis. *Semejo: Una lírica de la descomposición*, Madrid, Revista Fractal, nº 36, 2005, p.41.

### 3.2.2. El doble y el monstruo.

La ambición de crear un doble perfecto, un *Doppelgänger*, se encuentra presente en nuestra historia sagrada, nuestra mitología, nuestro arte, nuestra literatura y en general nuestra cultura, donde manifestaciones como el cine han exprimido prácticamente todas sus posibilidades narrativas.

El encanto que ejerce sobre nuestra imaginación se nutre del mito fundador del Génesis, cuando Adán es amasado del barro y del polvo, y también persiste en la tradición hebrea, donde el Golem es un hombre de arcilla que cobra vida a través del conjuro de la palabra. El *kolosso*, en la antigua Grecia, era un doble que provocaba temor por su parecido al ser humano, pero también porque permitía entrar en contacto con el mundo de los muertos.<sup>365</sup>

En la mitología helena, Zeus usurpa la identidad de Anfitrión para yacer con su mujer. Tampoco nace Pandora, sino que es construida por los dioses para ser entregada como regalo envenenado a Epimeteo. Se atribuye también a su constructor, Hefesto, la fabricación de autómatas y un gigante de bronce, Talos, que debía guardar la isla de Creta.

La atracción por el doble ha promovido un arte y una ciencia del autómata desde la Antigüedad. Entre las grandes creaciones de la Escuela de Alejandría figuraría una *Apoteosis de Baco*, que según el *Tratado de Herón* (Siglo I a.de C.), mostraría al dios escanciando vino en tanto las bacantes danzaban a su alrededor. Otro hito en la historia del automatismo sería el famoso *Autómata* de Filón, que incorporaba la ciencia neumática a la fabricación de dispositivos automáticos.

La escuela alejandrina influiría en la civilización árabe y luego en el Renacimiento. Al-jazziri describe autómatas de músicos que navegan en un barco, o personajes que

---

<sup>365</sup> Bozal, Valeriano. *Mímesis: las imágenes y las cosas*, Madrid, Visor, 1987, p. 67.

escancian vino o usan una servilleta. La fabricación de mecanismos de relojería evolucionaría con tal virtuosismo que en el siglo XVIII Jacques de Vaucanson diseñó un pato mecánico que remedaba el funcionamiento del sistema digestivo, siendo capaz de excretar lo que engullía. A pesar de estos y otros logros, unidos a mecanismos hidráulicos o a la ciencia de los relojes, la idea de construir una réplica perfecta nunca nos abandonará. En cada feria de robótica japonesa el objetivo parece estar más cercano. Las nuevas tecnologías han permitido la re-creación de seres artificiales o ficticios, reagrupando miembros y facciones para perfeccionarlas en base a los principios del arte del montaje.

Sin ir más lejos, recientemente, la cantante Aimi Eguchi fue la preferida de muchos japoneses hasta que se descubrió que no era real, sino una reformulación informática de los rasgos más agraciados de sus compañeras de grupo musical.<sup>366</sup>



La falsa cantante Aimi Eguchi.

Pero sin duda, donde más hondamente cala el espíritu del doble es en la literatura y el cine. Guy de Maupassant, en la inolvidable pieza corta *El Horla* (1886), teje una sombra invasiva que va apoderándose imperceptiblemente de la vida del protagonista, tendiendo una red de engaños que termina por no diferenciarse de la realidad. De Rostand a Shelley, Dostoievski o Nabokov, de Poe a Cortázar, hacerse pasar por otro,

---

<sup>366</sup> Bell, Melissa. *Aimi Aguchi joins other virtual, fictional Japanese pop idols*, The Washington Post, 23 de junio de 2011.

usurpar o ser usurpado, es un tema que permea la literatura y que pasará al cine desde sus inicios.

En el medio cinematográfico, el tema del doble, sea concebido como usurpador o imitador en su réplica más perfecta, el robot, ha sido recreado en todas sus posibilidades. Si en el caso de *Metrópolis* (1927), el robot aparece como fuerza del mal impostora que viene a sembrar la confusión entre los obreros de esta distopía capitalista, donde la androide es diseñada para corromper a los obreros, los *Nexus-6* de *Blade Runner* (1982) son “más humanos que los humanos”, tal como reza el slogan en la película. *La invasión de los ultracuerpos* (1956) esboza una usurpación masiva de las voluntades, un rapto de toda la especie humana a manos de una forma extraterrestre que guarda parecidos de familia con el contexto de la guerra fría. El tema del doble fluye por toda la cinematografía de terror y serie B, donde el frío encanto del maniquí y el muñeco de cera ha dado lugar a historias macabras sin cuento. También se halla presente en el cine la concepción del otro como versión más perfeccionada de nuestra especie. La otredad puede ser también el espacio en el que uno realiza y completa la propia identidad, como mostró el cineasta David Cronenberg en *Inseparables* (1988), donde concibió al yo escindido en una gemelaridad claustrofóbica. Baudrillard afirma que la alteridad radical, el deseo profundo de crear al otro, se manifiesta en la clonación.

*Sueño de una gemelaridad externa sustituyendo la procreación sexuada que, por su parte, va unida a la muerte. Sueño celular de escisiparidad, la forma más pura del parentesco, ya que permite finalmente prescindir del otro y pasar del mismo al mismo. Utopía monocelular que, por el camino de la genética, permite que los seres complejos accedan al destino de los protozoos.*<sup>367</sup>

Freud hizo un inventario de cosas y situaciones que resultan siniestras, entre las que califica a un individuo que puede ser portador de maleficios y de presagios funestos, “que puede tener el carácter de un doble de él o de algún familiar muy próximo (el

---

<sup>367</sup> Baudrillard, Jean. *La transparencia del mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos*, Barcelona, Anagrama, 1991, p.124.

padre)".<sup>368</sup> El tema del doble se asocia, obviamente, con el tema de lo siniestro, al provocar "La duda de que un ser aparentemente animado sea en efecto viviente; y a la inversa: de que un objeto sin vida esté en alguna forma animado".<sup>369</sup>

*En general, sugiere Freud, se da lo siniestro cuando lo fantástico (fantaseado, deseado por el sujeto, pero de forma oculta, velada y autocensurada) se produce en lo real; o cuando lo real asume enteramente el carácter de lo fantástico.(...) Produce, pues, el sentimiento de lo siniestro la realización de un deseo escondido, íntimo y prohibido.*<sup>370</sup>

El estudio de Freud estaba influenciado por el de Otto Rank, *El doble* (1914), que relaciona la imagen vista en el espejo con lo que él denomina como "la sombra" y el miedo a la muerte. Lacan exploraría estos vínculos en su tesis de psiquiatría *De la psicosis paranoica en sus relaciones con la personalidad* (1932), y después de la Segunda Guerra Mundial, los desplazaría al interés del niño por su propia imagen en tempranos estadios de su desarrollo en *El estadio del espejo como formador de la función del yo tal como se nos revela en la experiencia analítica* (1949).

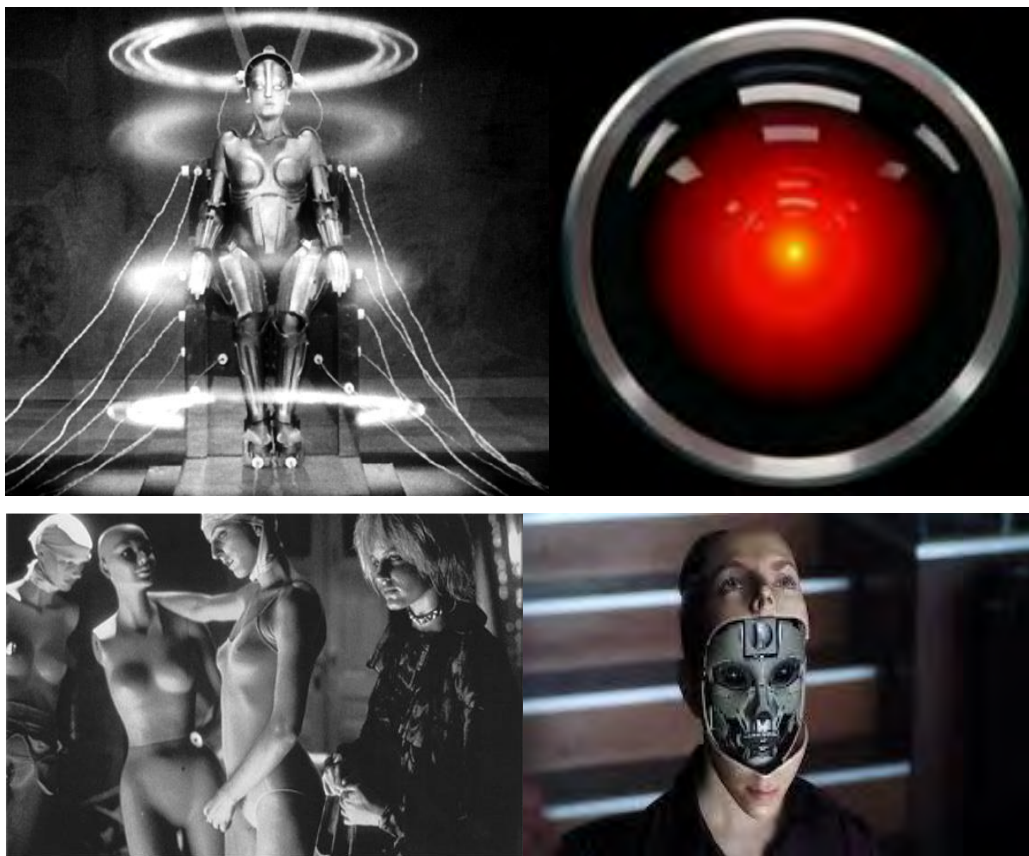
---

<sup>368</sup> Freud, Sigmund. *Lo siniestro*. CIX. *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1997, p. 2483.

<sup>369</sup> *Ibid.*

<sup>370</sup> Trías, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Seix Barral, 1982, pp. 33-35.





El tema del robot es un clásico de la ciencia-ficción. En la imagen, de izquierda a derecha: la Eva de *Metrópolis*, Fritz Lang, 1927; Hal 9000 en *2001. Una odisea en el espacio*, Stanley Kubrick, 1968; la modelo básico de placer Pris en *Blade Runner*, Ridley Scott, 1982, y un fotograma de la película *AI. Inteligencia artificial*, Steven Spielberg, 2001.

Podría definirse lo siniestro como la realización absoluta de un deseo, por ejemplo, el ya conocido tópico freudiano de la muerte del padre. Por mediación de ese objeto fetiche absoluto, el otro, podría hacerse realidad el deseo reprimido, como la muerte en efígie, antaño, operaba en un nivel simbólico para erradicar al enemigo:

*La acción hostil se perpetra sobre la imagen en vez de sobre la persona. Cuando se colgaba una efígie o en los cuadros infamantes, no se apuntaba tanto a la persona como a su honor. La imagen sirve para perpetuar y difundir en forma*

*gráfica una acción hostil, un prejuicio o una degradación. Ella es comunicación más que acción inmediata.*<sup>371</sup>

Un ejemplo que ilustra esta fantasía siniestra podría ser la obra *Dead Dad* (1996-1997), del artista australiano Ron Mueck.



Ron Mueck, *Dead Dad*, 1996-1997.

La obra con que se dio a conocer Ron Mueck fue una de las más polémicas de la exposición *Sensation*. *Dead Dad* mostraba al padre del artista (un fabricante de juguetes del que Mueck había heredado el oficio) reducido en escala (un metro de longitud), desnudo y ceniciento sobre el suelo. La figura, como todas las de Mueck, era de un realismo extremo. Detalles como arrugas, poros o vello corporal podían apreciarse con toda claridad. La presencia mustia del progenitor podía conjurar el miedo infantil a perder a nuestros padres y quedar huérfanos. También jugaba con la idea de nuestra percepción de la figura paterna, que nunca es objetiva. La producción de Mueck, muy escasa debido a la cantidad de tiempo que exigen sus piezas, pareció basarse inicialmente en una distorsión de la escala.

Los maniqués coloreados de manera demasiado realista han sido en general relegados por la historia del arte a manifestaciones marginales como el maniquí anatómico o, andando el tiempo, la imagerie industrial. La apariencia demasiado real había sido, de hecho, rechazada de plano por los neoclásicos, que se resistían a la idea de que los

---

<sup>371</sup> Fernández Ruiz, Beatriz. *De Rabelais a Dalí. La imagen grotesca del cuerpo*, Valencia, PUV, 2004, p. 112.

griegos podían policromar sus esculturas. En el imaginario occidental, la estatuaria clásica debía conservar el fantasmal color de la piedra, las tonalidades del bronce. La certidumbre de que los griegos usaban artimañas como pelucas, pezones de cuero y ojos de vidrio parecía inaceptable en un principio. El Gran Arte era monocromo. Pero las evidencias lo contradecían. Los griegos pintaban sus esculturas. Le daban una pátina del infame “tono carne”. La aplicación del color sobre ciertas esculturas puede resultar abyecta. La pieza *Beverly Edmier 1967* de Keith Edmier, ilustra el uso turbador del color. La escultura, una mujer embarazada, está recreada en tonos rosados, como si todo su ser, incluido el pelo, ropa, guantes, se hinchase como una gran vejiga al recibir la sangre bombeada para alimentar el feto que se transparenta en su vientre. Es como si la mujer hubiera perdido su identidad y se hubiera convertido, entera, en un órgano reproductivo.



Keith Edmier, *Beverly Edmier 1967, 1998*.

Si bien el uso de la réplica se generalizó a principios del siglo pasado, hay que señalar que se usó como soporte el humilde maniquí de comercio, al que se manipulaba o modificaba con prótesis o afiches. De hecho, el maniquí, el robot, el autómata, fueron una moda generalizada en la Europa de los años veinte. Hausmann toma una cabeza de maniquí de madera y le anexiona un aparato para medir el coeficiente intelectual.

Como dadaísta, rechaza la máquina. En cambio, la famosa exposición surrealista de 1938 tiene como protagonista central un objeto ya *démodé*, recuperado para el arte en los últimos años de la década de los treinta. Especialmente Man Ray, Dalí, De Chirico, trabajarán con el tema del maniquí.

Pero nunca antes de ahora ha existido una completa ubicuidad del maniquí a tal escala, cuando las nuevas resinas, la fibra de vidrio, el látex, la pintura en aerógrafo y en general los nuevos materiales sintéticos, permiten una recreación casi perfecta del doble.



De izquierda a derecha: Raoul Hausmann, *Cabeza mecánica*, 1919-1920; Man Ray, *Maniquí de Maurice Henry*, 1938; Man Ray, *Maniquí diseñado por Joan Miró para Man Ray*, 1938 y Man Ray, *Maniquí con una jaula de pájaro en la cabeza*, 1938.

Encontramos, en primer lugar, que el deseo de construir una réplica clónica, una máquina capaz de satisfacer el menor deseo, transmuta al maniquí en objeto fetiche para la libido masculina. La feminidad es connotada en la selección e idealización de partes sexuadas, posturas y afiches.

Galatea es una escultura que atiende a la idea de perfección de su creador, cuyo amor, transmutado en voluntad divina, es capaz de darle vida. Abandonado por Alma Mahler, un desesperado Oscar Kokoschka encarga una réplica perfecta de la bella esquiva a una fabricante de muñecas. En la correspondencia que mantienen, Kokoschka le da instrucciones maniáticamente: “Por favor, haga lo posible para que pueda gozar con el sentido del tacto de aquellas partes en las que las capas de grasa y de músculo dejan paso súbitamente a sinuosos pliegues de piel”.<sup>372</sup> Tras mucho esperar la ansiada réplica de Alma, Kokoschka recibe una decepcionante muñeca forrada de pieles. Aun así, se decide a cohabitar con ella, pasearla en coche y llevarla a la ópera hasta que resulta decapitada y finalmente abandonada en la basura, manchada de vino.<sup>373</sup>



La muñeca de Alma Mahler realizada por la fabricante Hermine Moos, 1919.

Si el artista austríaco busca así perpetuar la presencia de la persona amada en la decepcionante copia por encargo, Hans Bellmer concibe un objeto-mujer perverso, una *poupée* desmontable cuyos tentáculos de placer podían ensamblarse libremente, como un *puzzle* antropomórfico del deseo sexual.

---

<sup>372</sup> Greco, Charo. *Perversa y utópica. La muñeca, el maniquí y el robot en el arte del s. XX*, Madrid, Abada editores, 2007, p. 98.

<sup>373</sup> *Íbid.*, p. 100.





Hans Bellmer, *Die Puppe*, 1934-1935.

Bellmer estaba familiarizado con los maniqués metafísicos de Giorgio de Chirico, al que conocía desde 1924. También quedó hondamente impresionado por una representación de *Los cuentos de Hoffman* de Max Reinhardt de 1931, el primero de los cuales era *El hombre de arena*. De hecho, Freud usó la historia del estudiante enamorado de la muñeca Olimpia como ejemplo de lo siniestro. Como muchos de los surrealistas, Bellmer tenía un padre autoritario hacia el que experimentaba emociones encontradas.

El cuerpo femenino, a menudo parcelado, mutilado o reducido sólo a sus signos sexuales, es un objeto que se puede componer y recomponer a voluntad, articular en una fantasía de dominio o convertir en un monstruoso aparato de placer. No se trata de desplazamientos del deseo, donde una cosa puede transmutarse en otra, como en *La violación* (1934) de Magritte. No hay asociaciones de significados ni otra gramática que una imposible y sádica recombinatoria anatómica.

*En el caso de Breton el desplazamiento del deseo está seguido por la fuga del significante, que no puede sino evocar otro para reemplazarlo, eso es lo que produce la infinita búsqueda surrealista del objeto perdido que, nunca encontrado, solamente es sustituido por otro. En el caso de Bellmer, el*

*desplazamiento del deseo no corre hacia adelante de la misma manera; su trayecto se retrotrae, da un giro hacia dentro, como para capturar el objeto, para hacer, deshacer y rehacer su imagen una y otra vez. Mientras en Nadja (1928) Breton persigue una señal de deseo tras otra, Bellmer toma el camino de Bataille en Historia del ojo (también de 1928): multiplica las señales y luego las cruza.*<sup>374</sup>

La primera muñeca, *Die Puppe*, es fabricada entre 1934 y 1935. Sin embargo, la rigidez de las articulaciones no le convence y continúa investigando y experimentando hasta descubrir las juntas de bolas, que permiten un movimiento más articulado. Realizadas en yeso, madera, metal, las muñecas componen un friso de su obsesión por la mujer-niña y el fetiche sexual. De hecho, sus dibujos ilustrarán, primero, la novela de Bataille *Historia del ojo* (1928). Años más tarde, repetirá la colaboración para *Madame Edwarda* (1937). Bellmer comparte con Bataille una misma fascinación por la perversión sexual: “Yo admiro mucho a Sade, especialmente su idea de que la violencia hacia el ser amado nos puede decir mucho más sobre la anatomía del deseo que el simple acto de amar”.<sup>375</sup>

De hecho, el artista utilizó a su propia mujer, la escritora y pintora Unica Zürn, como objeto de una serie fotográfica en la que su cuerpo aparecía atado y grotescamente deformado. La publicación de alguna de estas fotografías para *Minotaure* parece ser una de las causas del suicidio de Zürn, que sufría frecuentes crisis mentales.



Hans Bellmer, *Sin título (Unica Zürn)*, 1958.

---

<sup>374</sup> Foster, Hal. *Belleza compulsiva*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2008, p. 183.

<sup>375</sup> Citado en: Foster, Hal. *Op.Cit.*, p. 185.



El cuerpo de Unica llega a ser una amorfa masa de carne, sin identidad ni estructura. Desde que en el número 6 de la revista *Minotaure* (invierno 1934-1935) publicara las 18 fotografías bajo el título “Variaciones sobre el montaje de una menor articulada”, Bellmer desarrollará su fantasía sádica de sumisión en sus muñecas, dibujos y fotografías. La transgresión del tabú va más allá de la exhibición de esta desconcertante anatomía heredera de Bataille. Bellmer se refiere a la *poupée* específicamente como “una menor”, le añade el detalle de los calcetines y los zapatos.

Ante sus fotografías, el espectador se convierte en *voyeur*. Los planos sesgados, la incursión del extraño maniquí en un pasaje apartado o en un interior doméstico, el desasosiego ante esas anatomías truncadas y recompuestas, hacen de la obra del artista una de las más enigmáticas, ofensivas o seductoras, del imaginario surrealista.

La muñeca es también un objeto fálico, que por lo tanto conlleva una amenaza de castración.

*Puede llevar el pelo recogido con una diadema, o con zapatos de Mary Janes, pero su torso, sin brazos, inflándose con una especie de dinamismo neumático, evoca la propia imagen de la tumescencia. O, por enésima vez, puede verse como algo más que dos pares de piernas unidas de extremo a extremo, eréctiles, tirantes, a horcajadas sobre el tronco de un árbol. Este cuerpo de muñeca, codificado como femenino pero proyectado como órgano viril dentro de una escena de desmembramiento, lleva en sí la amenaza de la castración. La muñeca que inquieta, la muñeca como lo informe.*<sup>376</sup>

Las muñecas de Bellmer admiten el comentario soez, satírico y perverso. A finales de los años 80, Cindy Sherman abandona la autorepresentación. Quiere dejar de utilizarse como sujeto de la experiencia artística. Para distanciarse, incorpora a los maniqués en las *Sex Pictures* (1992). El maniquí de Sherman también puede re-crearse a partir de la combinatoria prácticamente infinita de sus partes. Es un ser monstruoso, abyecto. Las partes anatómicas pueden alearse entre sí: rostros de vieja en cuerpos que posan mutilados, sexos de los que sale una ristra de morcillas o el cordón de un tampón. La

---

<sup>376</sup> *Ibid*, p. 186.

serie de maniquíes de Sherman está concebida como un asalto grotesco de lo abyecto, muy lejos de la gramática del deseo de los surrealistas, quizá como una crítica a través de lo repulsivo y lo macabro.



Cindy Sherman, *Untitled*, 1992.

No podemos dejar de mencionar el célebre conjunto de maniquíes de Allen Jones *Silla, mesa, perchero* de 1969. Figuras que recordaban la imaginería del surrealismo, con su objetualización de los cuerpos, las de Allen, sin embargo, pertenecían a un contexto pop muy diferente. Se trataba de la conversión de maniquíes en piezas de mobiliario, ataviadas con lencería fetichista. La intención provocadora de la escultura era innegable. A principios de los años setenta, el pensamiento feminista estaba especialmente centrado en el tratamiento de la imagen de la mujer. La obra desencadenó protestas y una serie de ataques en el mundo académico.



Allen Jones, *Chair, Table, Hatstand*, 1969

En 1973, la teórica Laura Mulvey propuso en su artículo *Spare rib*<sup>377</sup> que los problemas de Jones no eran con las mujeres, sino con su propio complejo de castración. Siguiendo una perspectiva freudiana, Mulvey razonó que Jones había desviado su ansiedad por la castración a un objeto fetiche, en este caso mujeres-muebles. Una versión de *Chair* fue exhibida por la Tate gallery en 1986, como parte de una exposición colectiva. El 8 de marzo, *Día internacional de la mujer*, fue rociada con ácido.<sup>378</sup>

El arte de la réplica había llegado a su momento álgido en la Bienal de París de 1971, donde se acuñó el término “hiperrealismo” por primera vez. Los críticos rechazaron estas nuevas propuestas “por su banalidad, su carencia de toda consecuencia filosófica, política, moral o emocional”.<sup>379</sup> Las nuevas resinas sintéticas permitieron a escultores como Duane Hanson o John de Andrea la emulación literal de un turista en vacaciones o una mujer desnuda en actitud sugerente que podrían llegar a confundirse con seres de carne y hueso. Los dos declinaban su trabajo, a su vez, de las propuestas de George Segal. Segal no había trabajado figuras hiperrealistas, pero sí vaciados de

<sup>377</sup> Walker, John Albert. *Art and outrage, provocation, controversy and the visual arts*, Londres, Pluto Press, 1999, 148.

<sup>378</sup> *Íbidem*.

<sup>379</sup> Alfano Miglietti, Francesca. *Extreme bodies. Use and abuse of the body in art*, Milán, Skira, 2003, p. 213.

gente real a la que situaba en contextos cotidianos. De Andrea empezó trabajando con moldes de chicas desnudas con aspecto de pertenecer a la clase media. Su acabado era sorprendentemente realista. Hanson introdujo algunas escenas de catástrofes modernas como *Motorcycle accident* (1969) antes de dedicarse a retratar a sus conciudadanos, a veces con gran sentido de la mordacidad, como cuando compone parejas de turistas ataviados con camisas chillonas, cámaras de fotos y gorras, o al norteamericano medio tirando de un carro de la compra atestado de comida.



Duane Hanson, *Queenie II*, 1988.

Pero en los noventa convergieron varias circunstancias que renovaron el interés por el doble. En primer lugar, la clonación exitosa de la oveja Dolly, con todo el imaginario en torno a la clonación que despertó en la ficción y en los medios de comunicación. En segundo, la idea insidiosa que rondaba a algunos intelectuales (mayormente franceses) de estar viviendo una suerte de simulacro, de que la realidad había sido de alguna forma sustituida por una ficción. Jean Baudrillard llegó a afirmar, en diversos artículos aparecidos en 1991 en el diario *Libération*, que la Guerra del Golfo realmente nunca había existido, que era una construcción de la televisión y la ingeniería de telecomunicaciones, un simulacro.

En arte, la insistencia en el doble se debió seguramente al coleccionista Charles Saatchi, que impuso la moda del maniquí como soporte preferente del presunto arte extremo. El gusto afinado en la arena de la publicidad impactante del *supercollector*

provocó una coerción inconsciente en la hornada de nuevos artistas británicos, que se entregaron a cultivar el *estilo Saatchi* con verdadero celo. La estética del *shock por el shock* cundió en las exhibiciones de arte emergente y *operas primas* de recién graduados, donde reinaba una inquieta expectación ante la posible aparición de Saatchi con su talonario.

La década de los noventa fue llamada la *Década Saatchi*<sup>380</sup> por algunos de sus glosadores más entusiastas, en parte gracias a su posición estratégica en los medios de comunicación, y en parte a su habilidad para imprimir su propio estilo al arte que coleccionaba. Las adquisiciones masivas de Saatchi delataban su debilidad por los maniquíes y los muñecos de cera, los animales muertos y la congelación, como se seguía de su empeño en subvencionar o comprar obras de autores que trabajaron en un momento u otro en tal sentido: Abigail Lane, Gavin Turk, John Isaacs, Ron Mueck, los hermanos Chapman, Tim Noble y Sue Webster, Thomas Grünfeld, Marc Quinn, Rose Finn-Kelcey o Jane Simpson, sin olvidar al profesionalmente siniestro y millonario Damien Hirst.

Así, cualquiera que entrase en la Galería Saatchi a principios de dos mil, tenía la sensación de encontrarse en un extraño híbrido entre el Museo de Cera de *Madame Tussaud* y algún punto sin retorno del arte contemporáneo británico. Estaban las fotografías de Hiroshi Sugimoto, una galería de esposas muertas de Enrique VIII congeladas en su impecable mortaja de blanco y negro, guiando la vista hacia la gran cámara central donde aguardaba el famoso tiburón de Hirst como pieza estrella de la colección. Las figuras, procedentes del museo de cera londinense, estaban fotografiadas bajo un velo de luz tan sutil que resultaba difícil, a primera vista, decidir si se trataba de criaturas vivas o de frías muñecas.

---

<sup>380</sup> Cork, Richard y Kent, Sarah. *Young British Art. The Saatchi Decade*, Hong Kong, Booth- Clibborn Editions, 1999.



Hiroshi Sugimoto, *Las seis mujeres de Enrique VIII*, 1999.

En *Pop* (1993), Gavin Turk realizaba un canje esquizofrénico de personalidades en un maniquí protegido por una urna de cristal: un autorretrato de sí mismo travestido como Sid Vicious en el acto de cantar su versión del *My Way* de Sinatra, apuntando al espectador con una pistola de juguete en la pose en que Andy Warhol retrató a Elvis Presley. Era un cruce incestuoso entre el pop art y la música pop, entre la atracción para turistas y el arte contemporáneo.



Gavin Turk, *Pop*, 1993.

Cabe recordar que Ron Mueck, al que ya se ha mencionado, conoció la fama a través de la promoción de Saatchi. Sus esculturas siempre causan una angustiosa expectación

entre el público. Su hiperrealidad, su perfección, llegan a resultar tan espectaculares como inquietantes.



Ron Mueck, *A girl*, 2004.

Los hermanos Chapman también cultivaron la estética del maniquí, inaugurando su carrera con un ejercicio de tortura incruenta en *Great deeds against the Dead* (1994), calco literal en tres dimensiones del grabado de Goya *¡Grande hazaña! ¡Con muertos!* procedente de la serie *Los desastres de la guerra* (1810). En la misma línea conceptual, sus *Tragic Anatomies* (1996) presentaban niños mutantes en un entorno idílico. Se sucedían los desdoblamientos y deformidades fantásticas, una percepción fragmentada y enferma de los seres. Sus criaturas, herederas de las anatomías patológicas de Henry Darger, las composiciones de El Bosco y la teoría freudiana, tenían penes y vaginas en lugar de narices y bocas y se unían en un ejercicio de monstruosidad cuyos puntos de intersección podían convertirse inesperadamente en canales de parto.





Hermanos Chapman, *Tragic Anatomies*, 1996.

*Übermensch* (1995), era la irreverente visión de una de las mayores inteligencias del planeta, Stephen Hawking, al borde mismo de un abismo sobre su silla de ruedas. El humor irreverente de los Chapman no se contentó con figuras de tamaño real. También usaron maquetas en *Hell* (1998-2000) y su nueva versión, *Fucking Hell* (2008).



Jake and Dinos Chapman, *Übermensch*, 1995.

Un caso peculiar era el de los *yBas* meritorios, la segunda hornada de artistas que Saatchi incorporó a su colección. En la estela de la primera tanda de nuevos artistas, Tim Noble y Sue Webster desarrollaron su obra como una apelación consciente a la imaginería escandalosa que atraía al supercoleccionista. A través de exposiciones como *British Rubbish* (1996) o *The New Barbarians* (1997-99), la pareja articuló un

discurso interesado en relación a temas como lo profano o lo popular, e incluso probaron suerte con los maniqués por los que notoriamente se pirraba Saatchi, autorretratándose como una pareja de neandertales en fibra de vidrio en *The New Barbarians*.



Tim Noble y Sue Webster, *The new Barbarians*, 1996-1997.

A continuación, tuvo lugar el proceso de trivialización de la réplica perfecta de resina, o la completa ubicuidad del maniquí hiperrealista en la sala de exposiciones. Charles Ray, Reuven Cohen, Aziz + Cucher, Judy Fox, Miran Fukuda, Cesare Fullone, Nancy Graves, Jeff Koons, Mariko Mori, Yasumasa Morimura, Inez Van Lamsweerde... son algunos de los artistas que han utilizado en algún momento el maniquí como pieza clave de su discurso.

En un ejercicio de narcisismo especular, el artista Charles Ray compuso una bizarra escena de orgía. La composición, muy barroca, muestra al facsímil sorprendido en una relación sexual consigo mismo. Una fantasía masturbatoria en la que el doble se multiplica para satisfacerse a sí mismo. Ray también había propuesto esculturas de mujeres a mayor escala de la normal (*Fall'91*, 1992), perfectamente trajeadas y con aire de suficiencia, con los brazos en jarra y el pelo de peluquería, ante las que el espectador aparecía disminuido e insignificante.



Charles Ray, *Oh Charley!, Charley, Charley*, 1992.

Sin embargo, fue el italiano Maurizio Cattelan el que más partido supo sacar al potencial paródico de la copia, a su capital simbólico y subversivo. Desde sus primeras obras con animales disecados, Cattelan siempre ha hecho gala de un humor mordaz y surrealista en la composición de paradojas visuales. Hitler, Picasso, guardias de policía, incluso su galerista, fueron re-creados en la galería de arte, siempre en actitudes satíricas. El propio Cattelan se ha autorretratado a menudo, a veces asomándose por una grieta del suelo, o ahorcado pendiendo de una soga.



Mauricio Cattelan, *HIM*, 2001.

Su obra más irreverente, *La nona hora* (1999), muestra un inquietante doble del papa Juan Pablo II rodeado de cristales rotos, fulminado por un meteorito sobre una moqueta roja. Es una obra que tuvo la virtud de enfurecer a muchos sectores. La idea de un papa derrotado por la ira divina tenía un potencial blasfemo y agresivo. En 2004 Cattelan produjo una serie de maniquíes de niños concebidos para ser ahorcados en diferentes ciudades europeas. La obra (*Sin título*, 2004) provocó apasionadas reacciones en contra, incluyendo la caída de un transeúnte que trató de descolgarlas<sup>381</sup>. Poco importaba que Cattelan argumentara que se trataba de autorretratos suyos, de niño. La idea de niños ahorcados, aunque se tratara de una réplica, era insultante para muchos espectadores. Sin embargo, el autor declara no sentirse un provocador. “No me interesa la provocación, me interesan las reacciones. Una obra no está nunca completa sin las voces y comentarios de la gente. Yo no hago nada, es el público el que hace la obra”.<sup>382</sup>



Maurizio Cattelan, *Sin título*, 2004.

En España, el maniquí hiperrealista y polémico también ha tenido su oportunidad mediática. La pieza *Always Franco* (2011) de Eugenio Merino, presentada en ARCO 2012 como trasunto paradigmático de maniquí potencialmente conflictivo, ha sido puesta en el disparadero de la atención pública. La pieza mostraba un alter-ego hiperrealista y uniformado del Caudillo, preservado en el interior de una nevera de bebidas refrescantes. Su continua presencia en los noticiarios daba la errónea sensación de que en la feria de arte no había otra cosa que la efigie del fascista, pero al

---

<sup>381</sup> Molina, Margot. “La Bienal Internacional de Sevilla no retirará la escultura de un niño ahorcado”, Madrid, *El País*, 4 de octubre de 2004.

<sup>382</sup> Le Mieux-Ruibal, Bruno. “No disparen a la ardilla”, *Revista Lápis*, 223, Año XXV, Mayo 2000, p. 41.

mismo tiempo parecía clamar por algún tipo de protesta enérgica que prolongara y justificara la atención dedicada a la escultura. Finalmente, la Fundación Franco se dio por aludida, y se personó en la feria, notario incluido, para denunciar el uso de la imagen del dictador.<sup>383</sup>



Eugenio Merino, *Always Franco*, 2012

La obra de Merino se caracteriza por mantenerse en un punto crítico entre la provocación y el chiste visual. Políticos europeos prestan sus cabezas como *punchs* para practicar boxeo, o viejas glorias de la revolución son caracterizadas como *zombies*, en una re-interpretación literal del sentir popular. Ha osado retratar de forma cáustica a las tres religiones monoteístas con *“Stairway to heaven”* (2011). El mundo del arte tampoco ha quedado incólume. Criticó su mercantilismo en *Pretty Murakami* (2009), y puesto que todo lo que está en la cultura de masas es susceptible de trocarse en un icono, el artista Damien Hirst se convertía en objeto de arte él mismo, y se revisitaba su famosa calavera, o se hacían juegos de palabras entre su nombre y el

---

<sup>383</sup> Suscasas Fernández, Ángel Luis. “La juez desestima la demanda de la Fundación Franco contra Eugenio Merino”, Madrid, *El País*, 17 de julio de 2003.

*Damien* de *The Omen* (La profecía), comparaciones en que abundaban los tabloides británicos, aludiendo al énfasis en lo morboso y lo siniestro del artista.

Una prueba de hasta qué punto arte y realidad se tocan y confunden, es la fabricación de maniquíes de látex y resina, en especial japoneses, que recrean a mujeres destinadas al placer. La artista neoyorquina Laurie Simmons realizó un proyecto en 2010 en el que encargaba una *Love Doll* japonesa, una réplica casi perfecta de una mujer perfectamente funcional a la que situó en escenarios domésticos. Simmons documentó su relación con la muñeca de látex a través de una serie de acciones que se sucedían desde el día en que la recibió. La vestía, rodeaba de escenografía y con el tiempo encargó una segunda muñeca para que interactuaran juntas.



Laurie Simmons, *The Love Doll / Day 1 (New in Box)* y *The Love Doll / Day 23 Kitchen*, 2010

En los tiempos que corren, la vuelta a lo real anunciada por Foster puede todavía ser más compleja de lo que pareciera. En este sentido, constituye una sorpresiva vuelta de tuerca la moda extendida, entre adolescentes mayormente, de parecerse a una muñeca. Sea a la inefable *Barbie* de Mattel, o a los personajes de Anime y Manga japoneses, algunos jóvenes quieren convertirse en el doble de ellas mismas. A tal fin, adelgazan, ensayan maquillajes, cirugías y *outfits* para convertirse en muñecas de inspiración Anime o a la famosa Barbie. Su apariencia es extremadamente irreal, si bien su éxito en Internet está asegurado. Dakota Rose o “Kota Koti” inició la moda con su emulación de la muñeca Barbie. Anastasiya Shpagina, de diecinueve años, tiene más de diez mil fans en Facebook y su tutorial para parecer un hada del bosque ha sido



visto más de trescientas mil veces.<sup>384</sup> De manera similar, las muñecas de coleccionista Reborn se caracterizan por su turbadora concepción hiperrealista, que permite encargarla incluso con parecido de familia.



Anastasiya Shpagina caracterizada como un personaje de cómic japonés en su página de *Facebook* y muñeca *Reborn*.

Pero el otro puede ser también de naturaleza monstruosa. La anomalía, lo monstruoso, son conceptos ligados al discurso de lo feo. Se establece como contraste de la “normal” belleza, su contrapunto grotesco. Nuestra fascinación por el monstruo es antigua y está bien documentada. Desde los híbridos y animales fantásticos de la Antigüedad, a las visiones de engendros infernales del arte cristiano, la abominación se ha instalado con éxito en la sociedad de masas.

Una simple mirada basta: el arte de nuestro tiempo está lleno de monstruos. La palabra *monstruo* está emparentada etimológicamente con otra cercana, *mostrar*, (monstrare). La cercanía de la raíz latina delata el sentido de espectáculo que el monstruo, lo anormal, lo híbrido, ha tenido en nuestra sociedad.

En los grandes imperios, las prácticas de zoolatría desbordan la fantasía creadora con los dioses mestizos de Babilonia, Mesopotamia y Egipto. Cuerpos híbridos, mezcla de

---

<sup>384</sup> Sin firma. “Anastasiya Shpagina, La joven que se ha transformado en un personaje de manga”, Madrid, *ABC*, 1 de octubre de 2012.



elementos bestiales y humanos. Toros alados, seres con cabeza de halcón, ibis o cocodrilo... Presentes en la mitología y el folklore, son fórmulas visuales para representar la lucha entre lo humano y lo animal, la civilización y la barbarie, la cultura y la naturaleza. Los centauros y los sátiros, sirenas, arpías, quimeras, esfinges, pueblan un imaginario aparentemente infinito.

Existe incluso una ciencia de los monstruos, la teratología. Aristóteles se preocupaba por su naturaleza, Plinio narraba sus proezas como excepciones a una regla, la de la Creación, que lo situaba como excepción de lo humano, fuente de inagotable curiosidad, conexión maravillosa con lo sagrado. En la Domus Áurea de Nerón, singular palacio excavado durante el siglo XV, las imágenes de la *grotta* dieron lugar a las extrañas composiciones del grutesco, donde seres prodigiosos ensayan un universo de formas híbridas de plantas y animales.

*Ésa es la experiencia del monstruo: esa irresistible fascinación que atraviesa la sociedad entera, la conmoción social que produce, y luego el espectáculo de una catástrofe corporal, la experiencia de un sobrecogimiento, de una vacilación de la mirada, de una interrupción del discurso. Eso es el monstruo: una presencia repentina, una exposición imprevista, una alteración perceptiva intensa, una suspensión temblorosa de la mirada y del lenguaje, una cosa irrepresentable. Pues el monstruo es, en el sentido más pleno y más antiguo del término, una maravilla, es decir, un acontecimiento que sus raíces etimológicas (mirabilis) relacionan sobre todo con el campo de la mirada (miror), con un trastorno imprevisible de los escenarios perceptivos, con un abrir los ojos de par en par, con una aparición. Aparición de lo inhumano, de la negación del hombre en el espectáculo del hombre vivo: "El monstruo, es el vivo de valor negativo (...) Es la monstruosidad, y no la muerte, lo que es el contravalor vital".<sup>385</sup>*

---

<sup>385</sup> Courtine, Jean-Jacques. *El cuerpo inhumano*, en Courtine, J.-J., Corbin, A. y Vigarello, G. (Coord.), *Historia del cuerpo*, vol. I, Madrid, Taurus, 2005, p. 367.



Pirro Ligorio y Jacopo Vignola, *Jardines del Castillo de los Orsini*, en Bomarzo, Italia, S.XVI.

La deformidad corporal pasa de considerarse anomalía a imbricarse en las significaciones derivadas de la dialéctica del crimen y el pecado durante el cristianismo. Una lógica que se multiplica, informe y abigarrada, en los edificios románicos y góticos.

*La iglesia medieval, con su stock de santas reliquias, ¿no fue en su tiempo el más antiguo de los gabinetes de curiosidades, el embrión primitivo de un museo para los individuos corrientes, y uno de los primeros lugares de exhibición del cuerpo monstruoso? Allí, efectivamente, entre los restos santificados – fragmentos de esqueleto y porciones de epidermis, gotas de la leche de la Virgen o de la sangre de un mártir, astillas de madera de la santa Cruz, clavo del suplicio o jirones de sudario-, figuraban los testimonios de expediciones lejanas, botines de cruzadas y recuerdos de viajeros: caparazones de tortuga, cuernos de unicornio, huesos de enanos, dientes de gigantes...*<sup>386</sup>

En la iconografía cristiana, el diablo, símbolo del mal, es bestializado por medio de cuernos y cola, como los antiguos faunos y los sátiros.

Lo monstruoso siempre ha estado presente, pero irrumpe con plena autonomía en el arte de la mano de Hieronymus Bosch, El Bosco, y también de Bruegel. En sus composiciones lo grotesco llegará a su paroxismo. Seres entre reptil e insecto, extrañas

---

<sup>386</sup> *Íbid.*, p. 361.

visiones híbridas que se arrastran sobre su panza fuera del agua, en *El jardín de las delicias* (1503-1504). Monstruos acorazados, aberraciones que gozan de su deformidad, lección de biología del engendro. En sus visiones del infierno, seres imposibles conforman un vocabulario de biología contranatura.



El Bosco, *El Infierno* (detalle), 1480-1490.

La anomalía ha sido objeto de interés y superstición en todas las culturas. En los nacimientos monstruosos quieren verse designios divinos o presagios de catástrofes, porque los peligros de la mezcla se evidencian al traspasar las categorías entre lo humano y lo animal, con la amenaza para la comunidad que ello supone: “Así, los *nuer* consideran los partos monstruosos como crías de hipopótamo que nacen accidentalmente de los seres humanos y, con esta rotulación, la acción apropiada es clara. Dulcemente, los arrojan al río, al que pertenecen”.<sup>387</sup>

La deformidad física había sido motivo de estudio en la pintura palaciega, donde los pintores se recreaban en las anomalías y monstruosidades de la naturaleza. Para satisfacer la curiosidad morbosa, pero también para registrar a los prodigios de la naturaleza, los pintores retratan a enanos y “monstruos”. Velázquez destaca por la gran dignidad con que trata el tema, por contraste con otras versiones mucho menos respetuosas.

<sup>387</sup> Douglas, M. *Op. Cit.*, 1973, p. 59.



Juan Carreño, *La monstra vestida y desnuda*, 1680.

En palabras de Foucault:

*La primera de las figuras es la que llamaré el “monstruo humano”. El marco de referencia de éste, desde luego, es la ley. La noción de monstruo es esencialmente una noción jurídica- jurídica en el sentido amplio del término, claro está, porque lo que define al monstruo es el hecho de que, en su existencia misma y su forma, no sólo es violación de las leyes de la sociedad, sino también de las leyes de la naturaleza-. Es, en un doble registro, infracción a las leyes en su misma existencia. El campo de aparición del monstruo, por lo tanto, es un dominio al que puede calificarse de jurídico biológico. Por otra parte, el monstruo aparece en este espacio como un fenómeno a la vez extremo y extremadamente raro. Es el límite, el punto de derrumbe de la ley y, al mismo tiempo, la excepción que se encuentra, precisamente, en casos extremos. Digamos que el monstruo es lo que combina lo imposible y lo prohibido.<sup>388</sup>*

La *Wunderkammer* es un inventario de maravillas y rarezas de diferentes sitios del mundo. Muchas obras recientes explotan el gusto por lo macabro en esas colecciones. El monstruo ocupa una posición privilegiada, capturado como anomalía y como excepción a la norma.

Goya incorpora el monstruo a sus pinturas negras: *Caprichos* (1797-1798) y *Disparates* (1815-1823) moldean lo grotesco, añadiendo a la deformidad los ecos de una profunda crítica social.

---

<sup>388</sup> Foucault, Michel, *Los anormales. Curso en el Collège de Francia (1974-1975)*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007, p. 61.



Francisco de Goya, *Capricho n.º. 43: El sueño de la razón produce monstruos*, 1799.

Johann Heinrich Füssli, en la estela del Romanticismo, delatará el gusto por lo grotesco en las dos versiones que realizó de la célebre *La pesadilla* o *El íncubo* (1781) inspirándose en el arte clásico. En ambas, una mujer dormida tiene sentado sobre su pecho un horrible demonio, un íncubo que induce a una lectura erótica de la composición. En segundo plano, la monstruosa cabeza de un caballo contempla la escena con los ojos desorbitados.



Henry Füssli, *The Nightmare*, 1781.

El Romanticismo, con su énfasis en la negatividad, lo perverso o la rareza, alumbrará a monstruos como el Frankenstein de Mary Shelley y dará lugar a la estética simbolista, de la cual Odilon Redon es uno de sus más oscuros representantes. Redon cultiva la forma monstruosa en unas obras que dan cuenta de su fascinación por lo extraño.





Odilon Redon, *And the eyes without heads were floating like molluscs*, 1896.

*Los temas de Redon parecían extraídos de las pesadillas de la ciencia o remontarse a los tiempos prehistóricos: una flora monstruosa se extendía sobre las rocas, y, entre los erráticos bloques de piedra y las cenagosas corrientes glaciales, aparecían seres simiescos cuyo aspecto- pesadas mandíbulas, cejas protuberantes, frentes huidizas y cráneos achatados- recordaban la cabeza ancestral del hombre del primer período cuaternario, del hombre frugívoro y carente del don de la palabra, contemporáneo del mamut, del rinoceronte peludo, de los grandes osos de las cavernas.*<sup>389</sup>

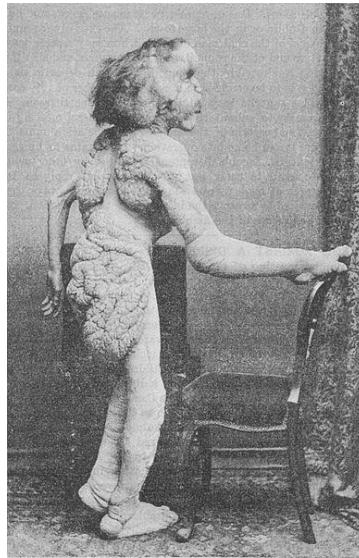
Los monstruos son rutinariamente extrapolados como “otros”. El Mr. Hyde de *El extraño caso del doctor Jekyll y Mister Hyde* (1886) representa lo escondido, la parte oscura de la psique reprimida por la sociedad. Simboliza un deseo o impulso narcisista que desprecia al otro o lo objetualiza, convirtiendo la propia voluntad en la única ley. De alguna forma, el monstruoso Hyde liberado cruza la frontera entre lo moral y lo primitivo y al hacerlo se hace libre. De igual manera, otra novela decimonónica, esta vez debida a H.G. Wells, relata la horrible configuración de la naturaleza humana y animal en *La isla del doctor Moreau* (1896).

Los monstruos encarnan lo socialmente inaceptable y pueden distinguirse por su fuerza desmesurada (una visión positiva de los mismos serían los superhéroes de los cómics), su brutalidad, su amoralidad, su falta de disciplina y de autocontrol, su

---

<sup>389</sup>Huysmans, Joris-Karl. *A rebours*, citado en Cortés, José Miguel. *Orden y Caos. Un estudio sobre lo monstruoso en el arte*, Anagrama, Barcelona, 1997, p.156.

peligrosidad para la comunidad humana, su incontinencia. Puede ser también la víctima, como Quasimodo o John Merrick, *El hombre elefante*.



John Merrick, fotografiado para la ciencia en 1888.

El monstruo será utilizado como atracción de feria. Hasta bien entrado el siglo XX, barracones ambulantes mostraban la desgracia de personas aquejadas por enfermedades y malformaciones biológicas. El cineasta Tod Browning retrató magistralmente el ambiente de una de estas ferias en la película de culto *Freaks!* (1932).



Las hermanas siamesas Daisy y Violet en *Freaks!* de Tod Browning, 1932.

El arte puede heredar esa fascinación por el monstruo que ha medrado en el cine de masas, donde este tipo de películas son un género en sí mismas. Cindy Sherman se



inspiró, de hecho, en las películas de terror para su serie *Horror pictures* (1995). Con maniquíes, piezas anatómicas o juguetes sexuales, Sherman compone monstruos antropomórficos. Sus seres aparecen fragmentados, asimétricos y abyectos. La muñeca, como en *Untitled # 316* (1995) se convierte en un símbolo turbador de la infancia al presentarse rasguñada y alterada.



Cindy Sherman, *Untitled # 316*, 1995.

Otra posibilidad es presentar al ser humano como herido, convertido por la colectividad en monstruo humano. La alusión a la mutilación, y en concreto, a la mastectomía, es un fantasma tabuizado en nuestra sociedad. El cáncer, si bien funesto en todas sus formas, opera como agente deformante y destruye la autoimagen femenina en este caso. Los problemas de autoestima, así como la necesidad de ocultación del problema, son expuestos por la artista Jo Spence, que se autorretrata como “monstruo” portando una máscara y con la palabra escrita sobre la piel, encima del pecho que le ha sido extirpado. Spence se retrató durante todas las fases de su enfermedad, documentando detalladamente sus sentimientos, frustraciones y temores.

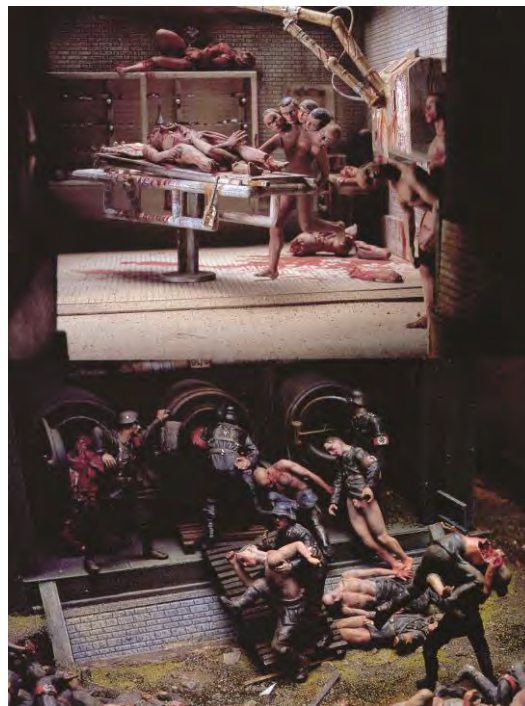


Jo Spence, *Untitled* (Self-Portrait, Cultural Sniper Series), 1990.

Aunque con un propósito muy diferente, Jake y Dinos Chapman son autores de una obra que juega ampliamente con conceptos como desmembramiento, fragmentación o abyección, haciendo del monstruo biológico una de sus señas más reconocibles. Una de las influencias principales de los Chapman es el pintor español Francisco de Goya. Los *disparates*, los *caprichos*, las *pinturas negras* de la Quinta del Sordo, han actualizado a Goya como precursor ilustre de esta tendencia del horror de fin de siglo. En ese sentido, su famoso aguafuerte de 1799 *El sueño de la razón produce monstruos*, adquiriría nuevos e inesperados significados. Los siameses grotescos de los Chapman, ¿serían el producto de un sueño de la razón de naturaleza tecnológica o científica?

En exposiciones como *The rape of creativity* (2003) en el *Museum Kunst Palast*, en Dusseldorf, en la *White Cube* de Londres y en el *Museum of Modern Art* de Oxford, los Chapman incorporaron referencias a la simbología de grandes empresas como *McDonalds* en esculturas de aspecto totémico. El logo de la multinacional vino a sustituir la anterior ubicuidad de la cruz gamada nazi, en una iconología falsamente primitiva y llena de sugerencias. La obra *Hell* (1998-2000), que evocaba aquel otro infierno de El Bosco, consistía en un terrario en forma de esvástica. Dentro del diorama, unos cinco mil nazis diminutos torturaban o eran torturados en un paroxismo de bestialidad, mutación y horror. Las piedras, árboles y alambradas, sacadas de las

tiendas de modelismo, estaban cuidadas hasta el último detalle. Las figuras fueron pintadas a mano. Toda la escena recordaba al ambiente paroxístico de *Apocalypse Now* (1979), citaba el mismo lenguaje enloquecido del final de *El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad (1899). El título, *Infierno*, alude a un castigo católico, y no es casual que los protagonistas de esta orgía de sadismo sean los *malos* por definición del siglo XX. En el imaginario occidental de fin de siglo, no existe nadie más perverso que los nazis. Pequeños soldados uniformados torturan a prisioneros desnudos, pero son a su vez torturados confusamente por homínidos mutantes con varias cabezas o los torsos y los miembros duplicados. Por doquier se amontonan cráneos y restos humanos. Los cuerpos están mutilados, a veces hechos pedazos. Multitud de buitres se hallan posados sobre las alambradas o los tejados. Los soldados nazis alimentan las cámaras de gas con otros soldados nazis, mientras que en quirófanos ensangrentados se sugieren horrendos experimentos médicos. La esvástica parece tener ahora el sentido de su manifestación hindú como símbolo de lo infinito. La proporción del castigo alcanza ahora la dimensión de una purga para toda la eternidad.



Jake y Dinos Chapman, *Hell*, 1998-2000.

Es curioso que supervivientes y soldados que lucharon en la II Guerra Mundial hayan interpretado *Hell* como una reconstrucción literal del espanto de los campos,

admirando su capacidad para recrear el horror vivido. Sin embargo, el programa de los Chapman tiene mucho más que ver con los videojuegos de estrategia y nuestra fascinación ante las legítimas visiones del demonio y del infierno que nos proporciona la televisión. La industria audiovisual ha hecho del régimen nazi el espectáculo de la maldad absoluta, y a la abundancia de películas hay que sumar ahora el auge de los videojuegos que recrean la II Guerra Mundial. Pero presentando a los nazis como una suerte de enemigo universal, y a su régimen como algo *transgresor*, en el sentido de opuesto a toda norma o moral o ética, han causado una extraña fascinación que es la que parece alentar este trabajo. Esta fascinación no sería muy diferente a la que provocaban por ejemplo los cuadros de Hieronymus Bosch y sus tremendas visiones del infierno. Con el espíritu de El Bosco y su extravagancia estarían todavía más en deuda las creaciones de los Chapman de niños mutantes como *DNA Zygotic* (1997) o *Tragic Anatomies* (1996). Estas obras, enfocadas desde la perspectiva de tremendas mutaciones genéticas, presentan desdoblamientos y deformidades fantásticas, una percepción fragmentada y enferma de los seres.



Jake y Dinos Chapman, *The Un-namable*, 1997.

El artista John Isaacs también hace uso de conceptos extraídos de la ciencia médica y la biotecnología para crear un monstruo. Isaacs se sirve de las técnicas de efectos especiales propias de las películas de Hollywood. Ron Mueck, como se ha visto,

procedía del mismo medio. La ética de la biología genética y las modificaciones del cuerpo constituyen algunas de sus propuestas.



John Isaacs, *The Matrix of Amnesia*, 1998.

En este sentido, la obra de Patricia Piccinini también explora la combinatoria genética que posibilita los últimos avances de la ciencia médica y la biotecnología, componiendo imágenes de híbridos y monstruos. Muchas de sus obras comparten la ontología del maniquí contemporáneo, deformado y representado como monstruoso.



Patricia Piccinini, *The Young Family* y detalle, 2011.

Bebés con rostro de cerdo, extrañas criaturas transportando ancianas, formas animales en las que se diluye lo humano, seres anómalos procedentes del museo de anatomía... en Piccinini, el monstruo se hace clásico.

Los maniqués coloreados de manera realista, la figura de cera que trata de replicar a su original tan fielmente como sea posible, normalmente no se incluyen en la corriente hegemónica de la historia del arte occidental. La estatua policromada, que podía incorporar pelo natural, ropas y ojos de vidrio, estaba reservada a la imaginaria cristiana, a la escultura de santos y santas, una producción que, con excepciones, podía ocupar un puesto humilde en la esfera artística. Pero la fascinación que el doble

y el monstruo ejercen ya capturó la imaginación de los románticos, que buscaron esa sombra en manifestaciones como la novela gótica. Estamos, pues, ante otra vuelta de tuerca de un tema decimonónico por antonomasia.



### 3.2.3. Fluidos corporales.

Cada comunidad humana posee un corpus de teorías precientíficas que comparten el mismo atemporal asombro frente a los misterios del nacimiento, la reproducción o la muerte. En todas ellas, los humores del cuerpo han sido estigmatizados o connotados como significantes de la condición humana.

*Todos los márgenes son peligrosos. Si se los inclina hacia un lado o hacia otro, se altera la forma de la experiencia fundamental. Cualquier estructura de ideas es vulnerable en sus márgenes. Era de esperar que los orificios del cuerpo simbolizaran sus puntos especialmente vulnerables. Cualquier materia que brote de ellos es evidentemente un elemento marginal. El esputo, la sangre, la leche, la orina, los excrementos o las lágrimas por el solo hecho de brotar han atravesado las fronteras del cuerpo. Lo mismo sucede con los restos corporales, los recortes de la piel, de las uñas, del pelo y el sudor. El error radica en considerar a los márgenes corporales como si estuvieran aislados de todos los demás márgenes.*<sup>390</sup>

Todo el simbolismo de la contaminación gira, de preferencia, alrededor del cuerpo. Sus materias, degradación, márgenes y cambios de estado nos remiten a la idea de desintegración. La pérdida, el gasto del que hablaba Bataille, si se quiere, es una amenaza a la integridad corporal. Todo lo que brote del cuerpo en forma de fluidos o humores, todo lo que traspase sus límites tiene un aspecto de peligro potencial. En la historia del arte, la sangre como materia ha estado presente desde sus mismos comienzos. En cambio, otros fluidos como esputos, leche, semen, orina o heces, han permanecido completamente invisibles hasta hace poco. Desde los años sesenta, y en especial a partir de los noventa y la famosa exposición de la Bienal de Whitney en 1993, con su catálogo programático *Abject art*, la inclusión de estas materias de

---

<sup>390</sup> Mary Douglas. *Pureza y peligro. Análisis de los conceptos de contaminación y pureza*, Madrid, Siglo XXI de España Editores, 1973, p. 165.



desecho corporal en la praxis artística no ha cesado de crecer. La estrategia que persigue, en última instancia, es provocar en el espectador reacciones involuntarias como náuseas, asco y repugnancia. A través de estas experiencias se produce un acto de crítica social, política o religiosa, o al menos eso es lo que se nos explica. Cuestionar la noción de belleza imperante, derribar barreras, hacer visible lo invisible o transgredir los límites son algunas de las razones que esgrimen los artistas y aquéllos que los apoyan para realizar creaciones con desechos corporales.

De nuevo, encontramos vestigios del uso de estas sustancias en la historia de los mártires cristianos. Vencer una increíble repugnancia se asocia a la santidad, como hemos visto en las historias de Catalina de Siena.

Salvador Dalí se vale de su pintura clasicista para proponer escenarios con sangre, excrementos y putrefacción, aludiendo en títulos como *La miel es más dulce que la sangre* (1926) a esta casuística. Pero la sangre se asocia, ante todo, a espacios de expiación y sacrificio, rituales y ceremonias de pueblos primitivos más que a la historia del arte canónica, donde la encontramos representada o connotada, pero rara vez convertida en materia o soporte de la obra. Al menos, hasta la llegada del *Body art* y las acciones del arte contemporáneo, donde no es un elemento en absoluto infrecuente. Las obras realizadas con fluidos corporales son una tendencia de creciente importancia en las narrativas del arte transgresor. Usar los humores del cuerpo para expresar rebelión o despertar asco o rechazo en el espectador empieza a afianzarse como una forma legítima de exorcizar la ansiedad. De hecho, en el arte que estudiamos, el cuerpo solo se encuentra en sus extremos: muerto, unido en prácticas sexuales, mutilado o, literalmente, desaparecido y sustituido por sus fluidos.

En una de sus primeras series, *Bodily Fluids* (1987), Andrés Serrano ha fotografiado sustancias vivas como sangre, leche, orina, semen.

Serrano retrata el tránsito agitado de la corriente sanguínea en *Bloodstream* (1987) o en *Bloodscape* (1987), en la cual se genera una exaltación cromática de la materia, una sensualidad casi táctil del rojo de la sangre, del blanco de la leche materna.



Andrés Serrano, *Blood and Semen*, 1990.

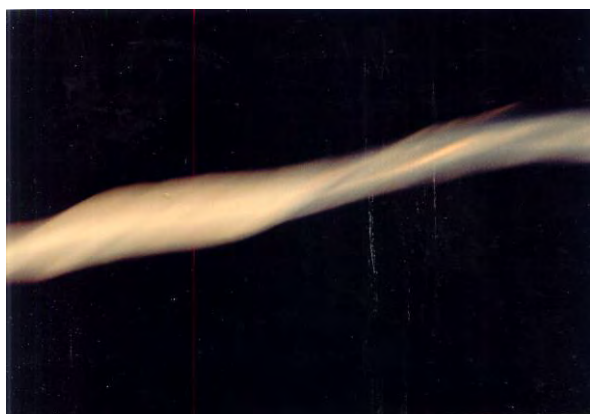
*Frozen semen with Blood* (1990) presenta la textura tosca de unas huellas de espátula, si bien sabemos que se trata de unas láminas de esperma y sangre congeladas. Esta representación invoca la forma de preservar la semilla para la fecundación *in vitro*, proceso que desde sus inicios ha provocado amplios debates en el ámbito de la bioética.



Andrés Serrano, *Milk Blood*, 1986.

*Milk, Blood* (1986) muestra dos grandes cuadros de color, una cruz dentro de un rectángulo: blanco, rojo. Están segregados el uno del otro, pulcramente aislados entre sí. Esta separación nos sugiere el capítulo de las prohibiciones que configuran a toda cultura y toda colectividad. El precepto mosaico de no hervir al cabrito en la leche de su madre es uno de esos tabúes que singularizan a la religión hebrea de sus contemporáneas.

Esta ordenación en pares antinómicos sería un recurso para construir la existencia a salvo del caos, lejos de las amenazas de la suciedad y lo impuro. El cuerpo humano viene a convertirse entonces en una imagen especular de ese otro cuerpo social, el cuerpo encarnado en la colectividad.<sup>391</sup>



Andrés Serrano, *Untitled (Ejaculate in trajectory)*, 1988.

*Untitled (Ejaculate in trajectory, 1988)* recoge el curso fulminante de una eyaculación en el espacio, una emisión transportada a ninguna parte y a ningún receptor. Es gasto inútil en el sentido asertivo que Bataille opuso al mundo económico del trabajo. Y, al mismo tiempo que puede interpretarse como un rechazo al dogma, no debemos olvidar hasta qué punto es fundamental la religión en el esquema batailleano de la transgresión.<sup>392</sup> El artista ha expuesto gráficamente un cuadro de ansiedad psicológica para los actores de la cultura del s. XXI: la mixtura incestuosa de la sangre y el esperma, vector de contagio de una terrible pandemia.

<sup>391</sup> Douglas, Mary. *Símbolos naturales*, Madrid, Alianza Editorial, 1978.

<sup>392</sup> Bataille, Georges. *El erotismo*, Barcelona, Tusquets, 1979.



Marcel Duchamp, *Paysage Fautif*, 1946.

En 1946, Marcel Duchamp había creado, a la edad de 59 años, la obra *Paysage Fautif*, una composición abstracta compuesta completamente con su propio semen.

*Cuando Paysage Fautif fue hecho, el uso de semen humano como expresión artística fue único en la historia del arte; hoy, en más de un sentido, puede ser considerado un trabajo seminal, puesto que como las futuras generaciones probarían, ha tenido muchos seguidores.*<sup>393</sup>

Vito Acconci, en 1972, fue célebre por una *performance* llamada *Seedbed* en la Sonnabend Gallery, en la cual el autor permanecía oculto en una rampa, mientras se masturbaba y hablaba a los espectadores. Andreas Slominski realizó en 2012 una exposición llamada *Sperm* para la galería neoyorquina Metro Pictures, donde tanto las paredes como el suelo estaban impregnadas de esperma de animales y seres humanos. Orlan, en 1968, bordó las manchas de esperma dejadas por sus amantes sobre las sábanas en su obra *Réperage*. Anthony Gormley también ha usado esta sustancia, así como Matthew Barney en *The cremaster cycle* (2000-2003). El artista chino Ma Liuming saltó a la fama internacional tras ser condenado a dos meses de

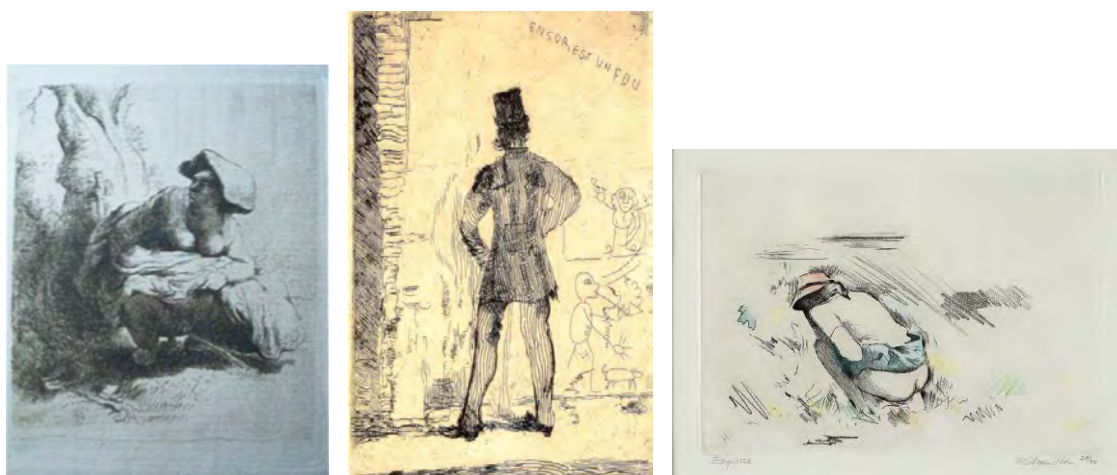
---

<sup>393</sup> Kramer, Hilton. "The Marcel Duchamp joke just isn't funny anymore", *The New York Observer*, 11 de agosto de 1999.



cárcel por alguna de sus performances. En una de ellas, *Fen Maliunming Fen* (1994), se masturbaba delante de los espectadores y luego se bebía su semen.

Otras sustancia considerada impura es la orina. Imágenes de personas en el acto de orinar aparecen de forma más o menos discontinua a lo largo de la historia del arte. Se trata de esos dibujos y grabados poco conocidos, que conforman una suerte de historia del arte oculta. Rembrandt, James Ensor o Richard Hamilton son artistas de diferentes períodos y tendencias que han realizado dibujos al respecto.



Rembrandt, *La mujer oculta*, 1631; James Ensor, *The Pisser* (1887) y Richard Hamilton, *Esquisse*, 1972.

Volviendo a Andrés Serrano, es la serie *Immersiones* (1987-1989) la que consagra a Andrés Serrano como transgresor oficial de la cultura americana de los noventa. Una exposición, financiada con dinero público, dio a conocer a la derecha estadounidense un crucifijo sumergido en orina. Era parte de una serie en la que figuras sagradas se sumergían en este elemento, pero el auténtico furor lo causó *Piss Christ* (1987). En la querella del Cristo y la orina se enfrentan los defensores de la Primera Enmienda a los feroces centinelas del fundamentalismo evangelista.



Andrés Serrano, *Madonna and child*, 1989.

Esta obra se adscribe a una genealogía de Cristos que tiene ilustres antepasados en los de Grünewald, Holbein o Max Ernst. De nuevo, el desasosiego es generado por la unión de polos enfrentados, la desconcertante promiscuidad de lo sagrado y lo profano. A los ojos de los polemistas, el Crucifijo ha sido mancillado por su contacto con la sustancia impura de la orina. Los riesgos de la mezcla, cuyo poder es mutua y altamente infeccioso, amenazan con destruir el frágil espejismo de la armonía.



Andrés Serrano, *Piss Christ*, 1987.

No deja de ser significativo que la obra seminal del arte contemporáneo represente un orinal. La escultura de Duchamp *Fontain*, presentada en 1917 a una exposición independiente, que se perdería y luego sería reeditada, ha sufrido innumerables versiones. Desde entonces los orinales han sido objetos artísticos por derecho propio. La más conocida, quizá, la de Sherrie Levine, que ironiza, al realizarla en bronce, con el sentido mítico de la pieza como parte de su estrategia apropiacionista.



Sherrie Levine, *Fountains, after Duchamp*, 1991; Robert Gober, *Three Urinals*, 1984; David Hammons, *Toilet Tree*, 2004.



Robert Mapplethorpe y Andrés Serrano también han usado la orina como motivo transgresor cuando retratan la sexualidad desviada, como parte de prácticas sadomasoquistas en *Jim and Tom, Sausalito* (1977-78) y *Leo's Fantasy* (1996), donde un hombre y una mujer orinan sobre la boca de un hombre, respectivamente.



David Hammons, *Pissed off*, 1981.

A principios de los ochenta, David Hammons realizó una acción en la que orinaba sobre una famosa escultura de acero de Richard Serra (acción por la que fue convenientemente arrestado). Todas estas acciones e instalaciones tienen su origen y razón de ser no sólo en la obra duchampiana, sino en la revisión que hace Warhol de la obra del expresionista abstracto más famoso de su tiempo: Jackson Pollock.

Andy Warhol había comenzado a experimentar con orina en su serie *Oxidations Paintings* (1977-1978), a partir de obras que había realizado una década antes. Con la colaboración de su asistente Ronnie Cutrone, y más tarde de sus propios amigos, Warhol estudió las reacciones que producía la orina al entrar en contacto con pinturas metálicas, dando lugar a tonos dorados, verdes y cobrizos. Las pinturas podían ser consideradas tanto una parodia como un homenaje a los pintores del Expresionismo Abstracto que dominaban la escena artística neoyorquina cuando Warhol comenzó a despuntar en ella, en especial a Jackson Pollock.

*Ya antes de su consagración como artista pop, es decir, incluso cuando “Andy el Ganapán”, el artista mercader, andaba buscando la forma de entrar en el arte de galería, Warhol ya había seguido el ejemplo de Pollock como punto de partida. En*

*1961 había extendido lienzos en blanco ante el portal de su casa de manera que la gente tuviera que pisarlos al pasar, dejando así un reguero de huellas oscuras. Ese mismo año había realizado lo que daba en llamar “pinturas de pis”, creadas con materiales que, en posteriores reproducciones, se especificaron como “orina sobre lienzo”- es en esta convergencia de las pisadas y la orina donde se explicita al máximo la lectura formal que Warhol hiciera del acto de Pollock de labrar su trabajo “horizontalmente”.<sup>394</sup>*

Las *Oxidation paintings* han sido leídas como una traslación homosexual de la técnica del goteo. En 1977, para Warhol había adquirido una connotación erótica:

*Warhol no habría necesitado de la educada nota a pie de página sobre “orinar en el fuego” que hallamos en El malestar en la cultura de Freud para establecer esta relación. Freud podría haber hablado de la primera de las grandes gestas de la civilización, la capacidad del hombre para reprimir el impulso de orinar en el fuego, deseo que en su opinión nacía de una primitiva experiencia de las llamas en cuanto fálicas, de modo que “extinguir el fuego orinando representaba un acto sexual con un hombre, el disfrute de la potencia masculina en la rivalidad homosexual”. No obstante, para Warhol las Oxidations Paintings volvían a ser simplemente motivos que conectaban la alta y baja cultura- la pintura de acción y el mundo de los baños y sus duchas de oro- unidos en el vector de la notoriedad o la “fama”.<sup>395</sup>*

La artista conceptual Sophie Calle utilizó el acto de orinar como base de una fantasía de usurpación del otro en *The divorce* (1990), una serie fotográfica en la que recreaba detalles autobiográficos de la separación de su marido. En correspondencia a la fantasía en la que ella toma el papel del hombre, hay otra fotografía en la que el cuerpo de él oculta su pene, feminizándose.

---

<sup>394</sup> Krauss, Rosalind. *El inconsciente óptico*, Madrid, tecnos, 1997, p. 289.

<sup>395</sup> *Ibid.*, p. 292.



Sophie Calle, *The divorce*, 1990.

*Entre mis fantasmas está el de ser hombre. En mis fantasías soy yo el hombre. Greg se dio cuenta enseguida. Quizá por eso, un día me propuso hacerle orinar. Eso se convirtió en un ritual entre nosotros: me colocaba tras él, desabotonaba a ciegas su pantalón, cogía su pene, me esforzaba por colocarlo en la posición apropiada, apuntando bien. Después, lo recogía indolentemente y cerraba la bragueta. Poco después de nuestra separación, propuse a Greg hacer la foto recuerdo de aquel ritual. Aceptó. Entonces, en un estudio de Brooklyn, bajo la mirada de la cámara, le hice orinar en un cubo de plástico. Ese cliché me servía de pretexto para poner, por última vez, la mano sobre su sexo. Aquella misma tarde acepté el divorcio.*<sup>396</sup>



Kiki Smith, *Untitled*, 1987-1990.

---

<sup>396</sup> Calle, Sophie. *Relatos*, Barcelona, Fundación la Caixa, 1996, p. 90.

Kiki Smith fue una precursora del arte abyecto de los noventa. Una de sus primeras obras consiste en doce botellas que recuerdan antiguas redomas de boticario, con letras góticas impresas sobre ellas detallando lo que contienen: lágrimas, orina, sangre, leche, semen, pus, vómito... En otra de sus piezas, un cuerpo replegado sobre sí mismo deja atrás un reguero de pérdida y desecho.



Kiki Smith, *Pee body*, 1990.

El artista polaco Piotr Nathan invitó a amigos y extraños a tumbarse en una cama y relajarse al extremo de orinar en las sábanas. El proyecto se llamó *Solidified Leap* (1993), y consistió en un gigantesco mural de 50 metros de largo con las sábanas manchadas de orina unidas entre sí. Cada mancha era individual y única, para Nathan “las firmas de las 37 personas que pasaron por su estudio durante ese período, llegando a ser un lugar de obscenidad una confirmación de la enfermedad que proliferaba en los círculos *gays*”.<sup>397</sup> La invitación para la exposición en Berlín en 1993, era la reproducción de una de estas manchas con el siguiente texto: “El plan de esta obra muestra una ampliación del contorno de una mancha de orina en el colchón de una persona que está muriendo de sida”.<sup>398</sup>

El uso de los fluidos corporales también puede ser un pretexto para el erotismo, como en el caso de *Le petit jardinier* (1980) de Pierre y Pilles, una imagen *kitsch* propia de las publicaciones homoeróticas.

---

<sup>397</sup> Miglietti Alfano, Francesca, *Extreme bodies. The use and abuse of the body in Art*, Milán, Skira Editore, 2003, p.159.

<sup>398</sup> *Íbidem*.



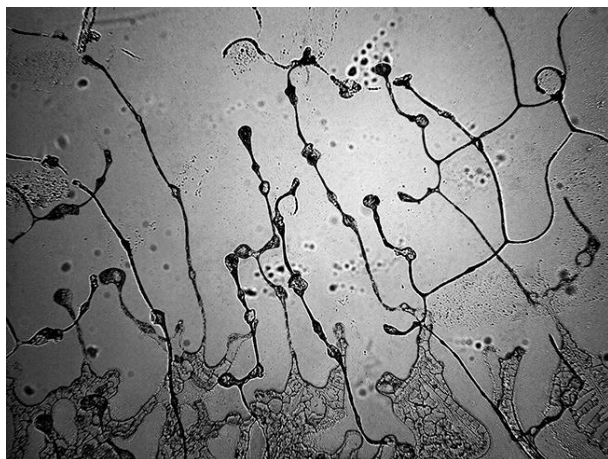
Pierre et Gilles, *Le petit jardinier*, 1980.

La malograda artista británica Helen Chadwick también centró su interés en la orina a principios de los noventa. Junto a su marido, realizó la obra *Piss Flowers* (1991-1992), consistente en el vaciado de la impresión que producía la orina de ambos sobre la nieve. El resultado serían esculturas que recordaban formas de flores.



Helen Chadwick, *Piss Flowers*, 1991-1992.

También otras secreciones, como las lágrimas o la grasa corporal, han sido objeto de la atención de este tipo de arte.



Rose-Lynn Fisher, *The Topography of Tears*, 2013.

La *Topografía de las lágrimas* (2013) es un proyecto de Rose-Lynn Fisher que abarca cien fotografías de lágrimas vistas a través del microscopio. La serie recuerda a paisajes captados desde el espacio, o estudios topográficos, tiene similitudes con un atlas. Sin embargo, estos paisajes son diminutos, sólo pueden verse al microscopio y están compuestos de agua, hormonas, proteínas, encimas y minerales, las sustancias que en general componen las lágrimas humanas. La artista busca las similitudes y diferencias en la composición de las lágrimas debidas a diferentes motivos: felicidad, pena, soledad, miedo...

*Las lágrimas son la forma de lenguaje más primario en momentos tan imparables como la muerte, tan básicos como el hambre, y tan complejos como un rito de paso. Son la evidencia de nuestra vida interior desbordando sus límites, derramándose en la conciencia. Mudadas y espontáneas, ellas nos liberan de la posibilidad de realienación, reunión, catarsis: mudando lágrimas, mudando la piel vieja. Es como si cada una de nuestras lágrimas portara un microcosmos de la experiencia humana colectiva, como una gota en un océano.*<sup>399</sup>

---

<sup>399</sup> Fisher, Rose-Lynn. [www.rose-lynnfisher.com/tears.html](http://www.rose-lynnfisher.com/tears.html). Consultada el día 1 de agosto de 2014, 12:20.





Marina Abramović, *The Onion*, 1996.

Marina Abramović ya había utilizado las lágrimas en su trabajo *The Onion* (1996). En lugar de la fruta prohibida del paraíso, Abramović procede a comer, durante la *performance* grabada de veinte minutos de duración, una cebolla cruda. Las propiedades sulfóxicas de la cebolla arrasan sus ojos en lágrimas, borrando el maquillaje. Abramović mira al cielo a la vez que come, las uñas pintadas de rojo brillante mientras muerde la cebolla y se la frota contra su rostro. Su voz, monótona, recita un torrente de pequeñas molestias cotidianas:

*Estoy cansada de cambiar tantas veces de avión, de esperar en las salas de espera (...), estoy cansada de equivocarme siempre que me enamoro (...), quiero irme tan lejos que no puedan contactar conmigo ni por fax ni por teléfono (...). Quiero no querer más.*<sup>400</sup>

La artista brasileña Lydia Clark, preocupada sobre todo por el aspecto sensorial de nuestro cuerpo, la recepción de sensaciones y las limitaciones de la percepción, creó *Baba antropofágica* en 1973. Los participantes tenían un carrete de hilo en la boca e iban enredando en él a un colaborador tumbado en el suelo, de manera que los sabores y líquidos se iban mezclando.

---

<sup>400</sup> Gras Balaguer, Menene. "En los bordes del miedo", Madrid, *Revista Lápiz*, n° 126, noviembre 1996, p. 54.





Lydia Clark, *Baba antropofágica*, 1973.

La tendencia, en crecimiento, ha seguido desarrollándose, y los artistas, de un modo que puede resultar absurdo, se han puesto a recolectar mocos, cerumen, suciedad del ombligo, grasa de liposucciones...

El acto de la masticación ha sido introducido por Janine Antoni, que como ya se ha mencionado masticó y escupió el material de una instalación. La artista Sue Williams dispuso una piscina de vómito en la Bienal de Whitney de 1993. Algo más de una década más tarde, la inglesa Millie Brown se dedicó a ingerir leche con pigmento para vomitarla luego sobre el lienzo. En 2009 conoció fama mundial cuando la cantante pop Lady Gaga la fichó para que vomitase sobre ella en su gira *Monster Ball Tour*. Como viene siendo habitual, Brown se defendió de las muchas críticas recibidas alegando que sus actuaciones pretenden "desafiar los conceptos de belleza existentes".<sup>401</sup>

También cabe mencionar el interior del cuerpo, la posibilidad de ver lo que se esconde bajo la piel. La emblemática obra de Mat Collishaw titulada escuetamente *Bullet Hole* (1988) fue una de las más comentadas de la exposición *Freeze*. La pieza mostraba un limpio orificio de bala sobre un cráneo, ampliado y montado sobre quince cajas de luz. En parte a causa del tema que tocaba, y en parte a su notable parecido a cierta distancia con una vagina abiertamente expuesta, *Bullet Hole* pasó a asociarse rápidamente a la estela de trabajos escandalosos que arrastraría tras de sí el fenómeno de *Sensation*.

---

<sup>401</sup> Prieto, Darío. "La mujer que vomita arte", Madrid, *El Mundo*, 21 de marzo de 2014.



Matt Collishaw, *Bullet Hole*, 1988.

*Nuestro interior, cuando se presenta sellado, nos proporciona una ubicación para lo inmaterial, espiritual y caracteriológico; es el espacio en el que se elaboran las metáforas e imágenes asociadas con el valor positivo de “profundidad”, mientras que la belleza externa alberga imágenes de frivolidad y superficialidad.*

*El asco, que surge cuando se abre el cuerpo con un cuchillo o penetra en él una bala, no se limita sólo a la porquería que sale, sino sobre todo a lo incorrecto que es destruir la integridad del sello del cuerpo. Pero este sello ya está roto en varios orificios, que deben soportar la carga de la oposición entre interior y exterior porque en ellos es donde reside el peligro que supone la falta de claridad y el desorden. Son los agujeros que permiten la entrada a lo que contamina el alma y el camino a través del cual penetran sustancias que pueden mancillarnos a nosotros y a los demás.<sup>402</sup>*

Orlan, tras realizarse una liposucción en París (1990) mientras lee *La robe* de Eugénie Lemorne, guarda la grasa resultante en relicarios como si de una sustancia preciosa se tratara, y los pone a la venta.

Teresa Margolles, artista mexicana fundadora del grupo SEMEFO, trabajó desde el principio con materia orgánica y fluidos. En *Dermis* (1996) expuso las impresiones que producen los humores de la descomposición sobre una sábana. La obra recordaba a las célebres *Antropométries* (1960-1961) de Yves Klein, en las que mujeres desnudas se

---

<sup>402</sup> Miller, W.I., *Anatomía del asco*, Madrid, Grupo Santillana, 1998.

arrastraban unas a otras sobre el lienzo a una señal del autor, pero en este caso la impresión dejada no era producto de un ser vivo, sino de la lenta desaparición de la materia. En 1996 la obra *Fluidos* presentaba un tanque con 240 litros de agua utilizada para lavar los cuerpos en la morgue, y *Mineralización estéril* (1997) exhibía el efecto de las cremaciones de los cuerpos no identificados, no reclamados o cuyos familiares no podían correr con los gastos del entierro.

Las obras de Margolles no sólo se centran en los efectos, olores y colores de la descomposición del cadáver, sino que usa también el agua de lavar a los muertos, que ha vaporizado, fraguado con cemento o convertido en burbujas. Así, *Vaporización* (2001) sumergía al público en la niebla resultado de convertir este agua en vapor, y *En el aire* (2002) llenaba la galería de pompas realizadas de la misma forma, de manera que el público pudiese moverse literalmente entre los vestigios de la muerte, y en el caso de *Vaporización*, aspirar esos humores. En *Banco* (2004), Margolles utilizaba esa agua contaminada por haber entrado en contacto con lo muerto para fraguar cemento y construir un banco donde sentarse, que más tarde sería colocado en un parque público. El cuerpo es sustituido al punto de estar presente sólo por medio de los últimos ruidos que es capaz de producir durante su putrefacción, como en *Sonidos de la morgue* (2003.)



Teresa Margolles, *Vaporización*, 2001.

En cuanto a la sangre, está presente en todas las ceremonias, en todos los rituales de todos los lugares, de todos los pueblos. Está la sangre de los sacrificios, de los cultos místéricos, de los pronósticos de los oráculos. Está la sangre de los mártires, la sangre

de Cristo, la sangre de los herejes. Las dos genealogías ideológicas que fecundaron nuestra cultura, la grecolatina y la judeocristiana, nos han legado la importancia seminal de la sangre.<sup>403</sup>

De la misma forma que el monólogo de la subcultura se ha apropiado del discurso de la sangre en productos de consumo popular como el *gore*, el horror ha sido asimilado de forma natural a las narrativas del arte contemporáneo. La sangre, la carne, la víscera, forman parte del lenguaje del trauma en el que se expresa buena parte del contingente artístico del presente. Este protagonismo de la materia corporal puede explicarse de varias formas. Primero, por sus cualidades físicas, saturación, riqueza cromática y ductilidad, asimilables a la materia pictórica. Segundo, por la carga simbólica obvia de la sustancia interpretada como una proyección de la esencia humana, del sustrato del ser. Tercero, por la nueva perspectiva que sobre sus cuerpos, la sangre menstrual o el parto han aportado colectivos recientemente incorporados a la praxis artística como el de las mujeres. Cuarto, por las dimensiones de atrocidad que cobra la contemporaneidad después de Auschwitz, una especie de camino sin retorno en el que el horror aparece en adelante como fiel compañero del artista.

Su potencial expresivo es irrenunciable. Mana de las heridas de los animales de las cuevas de Lascaux, chorrea en los altares sacrificiales, en el circo romano, en las batallas, las cacerías, los templos de Tenochtitlán. Por obra del milagro de la transubstanciación, los cristianos comen y beben de la sangre de su dios en la Eucaristía. En todas partes, el acto de derramar la sangre está cargado de un sinfín de significados y sometido a la cultura y el interdicto.

Y, sobre todo, la sangre está en el arte. Infinitas escenas describen minuciosamente las escenas de la Pasión de Cristo, con su cuerpo lacerado, humillado y finalmente crucificado. El propio cuerpo de Jesús es una enorme herida abierta. Gotas de sangre perlan la frente mordida por las espinas de su corona, azotes, golpes, una lanzada en el costado, clavos en manos y pies... Literalmente, el dios chorrea sangre como los animales del sacrificio.

---

<sup>403</sup> Roux, Jean-Paul. *La sangre, mitos, símbolos y realidades*, Barcelona, Ediciones Península, 1990, passim.

*Nicolás azotado, Tomás traspasado por lanzas, Sebastián atravesado por flechas, Juan Bautista, Juliana, Longinos, Timoteo y tantos otros decapitados, Cristina y su lengua cortada, con flechas en el corazón y en el costado, Lorenzo sobre su parrilla: a todos ellos se les representa sufrientes y sanguinolentos para edificación del creyente de base. Los mártires llenan las iglesias: las más grandes, magníficas y simbólicas, San Pedro de Roma por ejemplo, pero también las más modestas, en las aldeas de todas las campiñas de Europa. Siempre sangre, siempre sufrimiento celebrado, venerado, representado y ofrecido como ejemplo.*<sup>404</sup>

De la misma forma salpica los asuntos más mundanos de la caza y la guerra, con sus venados abatidos y las matanzas de los Inocentes, las cargas a caballo y los fusilamientos.

El tabú rodea no solamente la sangre en sí, sino el mismo derramamiento. La sangre vertida es altamente contaminante, y su poder es letal y persistente. La vestal impura es enterrada viva, puesto que el derramamiento de sangre contaminaría a toda la ciudad.

Sin embargo, en la contemporaneidad, la sangre pasa de ser representada a convertirse en un objeto, y de ahí, por así decirlo, a salpicar literalmente al espectador.

Pero, ante todo, lo que no debemos olvidar nunca es que la sangre es espectáculo. Los ajusticiamientos públicos, el circo, la lucha libre...

*Abrid vuestro diccionario griego en paraballos. El primer sentido del verbo muestra claramente lo que es, pues nos dirige precisamente hacia el homicidio colectivo. Paraballos significa arrojar algo como pasto a la multitud para satisfacer su apetito de violencia, preferentemente una víctima, un condenado a muerte; así es, evidentemente, como uno sale de una situación espino<sup>sa</sup>. Para impedir que la*

---

<sup>404</sup> Onfray, Michael. "El sexo, la sangre, la muerte", *Revista de Occidente, La hora de los monstruos*, p. 40.

*multitud se vuelva contra el orador, éste recurre a la parábola, es decir, a la metáfora.*<sup>405</sup>

Ese carácter de evento público ha sido heredado por una de las manifestaciones más radicalizadas de la postmodernidad: la *performance* o acción artística. La *performance* es un espacio privilegiado para la exaltación de la materia corporal. Por su propia idiosincrasia, la relación espectador-artista es replanteada desde estas propuestas en términos de rituales primitivos, donde la sangre ocupa a menudo un papel central. El artista oficia entonces de chamán, de liberador de las fuerzas reprimidas a partir de la confrontación de la audiencia con la encarnación última de la animalidad representada por la sustancia. Las *performances* están cargadas de simbología sagrada, alcanzando a veces el estatus de un culto brutal e inenarrable.

Muchos de los artistas de *Body art* y *performance* recurrieron a la sangre para dar sentido y contenido a sus intervenciones, tanto por su cualidad pictórica y sensualmente saturada de un color tan atractivo y espectacular visualmente hablando como el púrpura escarlata, como por su alto contenido semántico.



Michel Journiac, *Messe Pour un Corps*, 1969.

En 1969, el destacado artista de *performance* Michel Journiac, fundador de lo que en Francia se conocería como *Art Corporel* ofició una misa como parte de un video en el

---

<sup>405</sup> Girard, René. *El chivo expiatorio*, Barcelona, Anagrama, 2002, p.251.



que se terminaba ofreciendo a los asistentes una salchicha realizada con su propia sangre.

Los accionistas vieneses son los más conocidos en este sentido. Artistas como Hermann Nitsch, Günter Brus, Otto Muehl, Arnulf Rainer y Rudolph Schwartzkogler son célebres por usar medios muy variados, como la pintura, el *assemblage*, el dibujo, la fotografía y el *collage*, y aunque tenían conexiones con los *Happenings* americanos y el movimiento *Fluxus*, pronto se diferenciaron al cargar el acento en su énfasis en la sangre y la violencia. El Accionismo Vienés influirá en muchos de los artistas de los noventa. Sus bases eran una reactivación de los ritos dionisiacos, la liturgia de la iglesia católica y las teorías psicoanalíticas de Freud, Jung y Wilhelm Reich. Una de las más conocidas fueron las acciones de Hermann Nitsch en el *Teatro de las Orgías y los Misterios*, realizado en diferentes fechas a partir de 1962. Nitsch utiliza la sangre como elemento principal. Sus acciones, muy polémicas siempre, utilizan animales sacrificados y desmembrados, cuya sangre se vierte sobre los participantes. Nitsch persigue sobre todo apropiarse de la cualidad sensual, dúctil y simbólica de la sangre. Sus celebraciones, con sexo orgiástico y defenestración de animales, pretenden una vuelta a los ritos primitivos, a la genuina catarsis liberadora de Dionisos.



Hermann Nitsch, *Teatro de las Orgías y los Misterios*, 1962-1963.

*El paso de la pintura roja a la sangre, fue muy fácil. Ya cuando hacía los cuadros, la acción tenía que ser muy sensual (insiste mucho sobre esto), este aspecto era,*



*muy importante para mí y esta sensualidad debía ser percibida intensamente por los participantes.(...) En mis primeros intentos dramáticos, utilizaba el verbo, el lenguaje: las cosas eran como en el teatro clásico: los actores representan y dicen un papel. Pero yo quería llegar a la unión de valores creadores y sensuales en el seno del lenguaje con elementos específicamente dramáticos. Para mí, esta unión sólo se da en la tragedia griega y en Kleist. Comencé a introducir, según las exigencias del juego escénico, ciertas percepciones sensuales: gusto, olor, los espectadores debían tocar la carne cruda, meter la mano en líquidos a diferentes temperaturas, fríos, templados, calientes... Así nacieron mis primeras acciones. Renuncié a la palabra, Los actores ya no, representaban: el desarrollo del drama se producía realmente por medio de la acción.*<sup>406</sup>

Hay artistas como Vincent Castiglia o Billy Curmano que utilizan la propia sangre como materia. Se usa sangre falsa y también sangre animal, pero no es infrecuente encontrar artistas que utilizan su propia sangre como pigmento. Recientemente, el músico y pintor Pete Doherty, muy famoso en Reino Unido como líder de la ya desaparecida banda *The Libertines* y sus continuos escándalos, vendió en subasta pública un cuadro realizado con su técnica de *salpicadura arterial*<sup>407</sup> que contenía sangre de Amy Winehouse. El método consiste en proyectar sobre el lienzo la sangre extraída con una jeringuilla. En esta ocasión, la obra *Ladylike* contenía sangre de la famosa y desaparecida cantante y se vendió por 43.000 libras.<sup>408</sup>

Damien Hirst evoca la escena de un crimen en una de sus exposiciones de principios de los noventa, salpicando suelo y paredes con sangre. La exposición era *Romance in the Age of Uncertainty*, en la White Cube, y el olor de la sangre formaba parte de las sensaciones que el artista pretendía transmitir.

---

<sup>406</sup> Ferrer, Ester. "Orgías y misterios de Hermann Nitsch. La sangre como color y como tema", Madrid, *El País*, 30 de diciembre de 1976.

<sup>407</sup> Hertrampf, Cecilia. "La sangre de Amy Winehouse, la pintura más rentable de Pete Doherty", Madrid, *El País*, 10 de mayo de 2012.

<sup>408</sup> Sin firma. "La sangre de Amy Winehouse se cotiza a 43.000 libras", Madrid, *El País*, 14 de mayo de 2012.



Damien Hirst, *Blood*, 2003.

Por su parte, el artista británico Marc Quinn la ha usado como escultura. En su obra más famosa, *Self* (1991), ha realizado un busto de sí mismo con su propia sangre que debe conservarse para su exposición siempre dentro de un refrigerador. La pieza está en un curioso punto entre el arte y la ciencia. Después de todo, tanto uno como otra han ofrecido tradicionalmente una promesa de eternidad. Los grandes artistas estaban destinados a sobrevivir a su época, la ciencia siempre ha ambicionado la conquista de la inmortalidad. Quinn ha recurrido al pragmatismo. Ofrece su trabajo como artista pero también su ADN para una hipotética clonación en el futuro. La obra decae continuamente y depende de la unidad de refrigeración para mantenerse. Su fragilidad es tal que un corte en el suministro eléctrico la derretiría casi inmediatamente.

Quinn rehace el busto cada pocos años, sacando su sangre periódicamente y almacenándola hasta disponer de los casi cinco litros que contiene el cuerpo humano. Desde la primera versión de 1996, ha creado cinco cabezas que testimonian el paso del tiempo, a la manera en que Rembrandt realizó sus autorretratos a medida que envejecía.



Marc Quinn, *Self*, 1991/2000.

Artistas de *performance* como Franko B y Ron Athey emplean la sangre de forma más violenta. El uso de la sangre en las acciones de Franko B es el producto de cortes, sacrificios y cierto sadomasoquismo. En una de sus acciones más conocidas, *I Miss you* (2003), Franko caminaba sobre un lienzo tendido en el suelo a modo de pasarela de modelos. A ambos lados los espectadores observaban sus desplazamientos, al final se habían colocado los fotografías, reforzando, junto con la iluminación, el efecto de estar ante un evento de moda. Pero Franko caminaba, en realidad, sobre alambre de espino, y en sus idas y venidas iba dejando la huella de sus pies ensangrentados.

Las *performances* de Franko B tienen siempre un sentido clínico, de curación. Suele usar sillas de ruedas, jeringuillas y parafernalia médica en sus obras, que también incluyen *collages* e instalaciones. Durante éstas, el artista establece unas relaciones de dominio y poder con su audiencia. Ante ellos, aparece vulnerable, herido, pero como todo masoquista, es él en realidad el que tiene el control.



Franko B, *I Miss You*, 2003.

La purificación por la sangre, las prácticas chamánicas o la imitación de ritos católicos como la Eucaristía, o la adopción de la liturgia religiosa la encontramos de nuevo en el arte profundamente perturbador del artista de *performance* Ron Athey. Athey exhibe tatuajes y piercings sobre su cuerpo. Sus acciones son sangrientas, a veces con elementos de sexo *hardcore* o sadomasoquista. En el curso de una de sus acciones en Minneapolis el sufrimiento que impone a los espectadores llegó a su punto álgido. Athey, que es seropositivo, arrojó tiras de papel impregnadas en sangre contaminada a la audiencia, entre la que se registraron reacciones histéricas.<sup>409</sup>



Ron Athey, *Self Obliteration I & II*, 2011.

<sup>409</sup> Freeland, Cynthia. *But is it art?*, New York, Oxford University Press, 2001, p. 4.

Pero una de las primeras artistas en utilizar la sangre en sus acciones fue la cubana residente en Estados Unidos Ana Mendieta. La malograda artista, víctima de un sospechoso asesinato, ofreció desde sus primeras obras universitarias una visión catártica, visceral y doliente de realidades como el cuerpo, la desaparición y la violencia. Como integrante del movimiento feminista estadounidense de los años sesenta, Mendieta usó su cuerpo como plataforma y soporte de la reflexión en torno a cómo eran tratadas las mujeres en la época, en una busca de igualdad de derechos y oportunidades.

Una de sus *performances* más famosas y perturbadoras es *Rape Scene*, de 1973. La artista, muy afectada por la brutal violación de una compañera de universidad, planeó una siniestra escenificación de la violación en su piso. En la penumbra, Mendieta reprodujo los detalles sangrientos del asalto. Impotente, atada y cubierta de sangre, su cuerpo se ofrecía como víctima propiciatoria a la audiencia que fue confrontada con un auténtico escenario del crimen.



Ana Mendieta, *Rape Scene*, 1973.

De igual forma, vertió sangre en la calle para intrigar a los transeúntes que transitaban por las aceras aleatoriamente. Los paseantes eran así convertidos en involuntarios espectadores de su obra, y la cámara captaba sus reacciones de sorpresa, interés o indiferencia.





Ana Mendieta, *People looking at blood motif*, 1973.

La misma estrategia siguió en 1992 la artista española Pilar Albarracín cuando situó mujeres ensangrentadas en las aceras para visualizar problemas como la violencia y los abusos contra las mujeres.



Pilar Albarracín, *Sangre en la calle*, 1992.

El arte feminista de los sesenta atendió especialmente a la casuística de la sangre, en concreto se multiplicaron las obras relacionadas con el tabú de la sangre menstrual y el parto. En muchas culturas, la sangre menstrual es altamente contaminante, o al menos, sospechosa. En Grecia, “lo que es fuente de impureza y causa de prohibición

puede ser objeto obligatorio de consagración”.<sup>410</sup> Las adolescentes núbiles de Atenas ofrecían a Artemisia su primera mancha menstrual, así como las ropas de las mujeres muertas durante el parto eran consagradas a Artemisa-Ifigenia de Brauron.<sup>411</sup> Durkheim también apunta a que “con frecuencia se utiliza como remedio contra la enfermedad la sangre que proviene de los órganos genitales de la mujer, a pesar de que, como las menstruaciones, sea evidentemente impura”.<sup>412</sup>

A las mujeres que *padecen* la menstruación se les exige rituales de purificación y separación, así como la parturienta debe purificarse después del parto. Se regulan penitencias, ayunos, “a cualquier mujer, seglar o religiosa, que haya entrado en una iglesia, o haya comulgado, durante la menstruación”.<sup>413</sup>

La sangre producida por el parto es igualmente una sustancia tabuizada, pero en general se la considera de forma más benigna. En ocasiones la impureza es de tal naturaleza que puede alcanzar al recién nacido, que debe permanecer aislado junto con su madre hasta que la impureza se disipe.

*La impureza de la mujer que da a luz no deriva del parto mismo, sino de la pérdida de sangre. Asimismo, en las secreciones sexuales femeninas, pasa a primer plano la sangre y, en las masculinas, el semen. Sangre y semen son fuerzas vitales, directamente asociadas con la vida. Su pérdida representa la muerte. En las “afecciones de la piel” late el mismo problema. Las leyes correspondientes no se centran tanto en la enfermedad cuanto en los síntomas externos (...) Las afecciones cutáneas sugieren descomposición y muerte.*<sup>414</sup>

Los ejemplos antropológicos son abundantes:

*Entre los indios Bribri la impureza del puerperio es mucho más peligrosa aun que la catamenial. (...) El caso es aún porque la impurificación es todavía más*

---

<sup>410</sup> Citado en: Caillois, Roger. *El hombre y lo sagrado*, Méjico, Fondo de Cultura Económica, 1984, p. 45.

<sup>411</sup> *Ibidem*.

<sup>412</sup> Durkheim, É. *Las formas elementales de la vida religiosa*, Madrid, Alianza Editorial, 1993, p. 382.

<sup>413</sup> Douglas, Mary. *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*, Madrid, Ed. Siglo XXI, 1973, p. 86.

<sup>414</sup> García López, Félix. “Lo puro y lo impuro en la tradición judía”, en: *Lo puro y lo impuro*, Madrid, *Revista de Occidente*, nº222, Noviembre 1999, p. 59.



*mortífera si tiene un aborto o un niño muerto antes de nacer, pues entonces ella no puede estar cerca de ningún alma viviente, y el simple contacto con cosas que ella haya usado es excesivamente peligroso, dándosele su alimento en la punta de una pértiga. Esto dura por lo general tres semanas, después de cuyo tiempo puede volver a su casa, sujeta solamente a las restricciones habituales de un confinamiento por parto.*<sup>415</sup>

Quizá por esa razón el arte feminista es tan escatológico, porque opera sobre un cuerpo tabuizado y rompe el interdicto que pesa sobre sus pérdidas, funciones, fluidos. De alguna forma, las artistas feministas estaban recuperando un cuerpo secuestrado durante siglos y confrontando su percepción del mismo dentro del patriarcado con su experiencia corporal e íntima.

La artista Carolee Schneemann usó la sangre menstrual en *Blood Work* (1971), donde llevaba un diario de su menstruación, y también en *Interior Scroll* (1975), en el que la artista desnuda desenrolla un cilindro de pergamino que va sacando de su vagina mientras lee un diálogo de carácter autobiográfico mantenido con un “productor de cine estructuralista”<sup>416</sup> que era su pareja en la época.



Carolee Schneemann, *Interior Scroll*, 1975.

---

<sup>415</sup> Frazer, James. *La rama dorada. Magia y religión*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1981, pp.177-178

<sup>416</sup> AAVV. *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*, Barcelona, Taschen, 2005, p. 299.

Una obra canónica del arte feminista de mediados del siglo pasado es *The menstruation bathroom* (1972) diseñado por Judy Chicago como parte del proyecto *Womanhouse* del CalArts (California institute of the Arts), el cual giraba en torno a temas tabúes como el que nos ocupa. A pesar de la asepsia del mobiliario de baño, y de la estantería cargada de productos de higiene íntima, la papelera aparecía abarrotada y desbordada de compresas usadas. Chicago explica: “Sean cuales sean los sentimientos que nos provoque esta imagen, estarán ligados a las impresiones que nos cause la experiencia de nuestra propia menstruación”.<sup>417</sup>

Más explícita es aun la obra *Red Flag* (1971), en la que una mujer extrae un tampón impregnado en sangre de su vagina en primer plano. La sangre está enfatizada por contraste con los tonos grises que la rodean.



Judy Chicago, *Menstruation Bathroom*, 1972 y *Red Flag*, 1971.

Más recientemente, la artista Vanessa Tiegs ha creado el proyecto *Menstrala* (2011), una serie de pinturas realizadas con su propia sangre menstrual. Ingrid Bretón-Moine, por su parte, realizó una serie fotográfica en la que mujeres sin otro maquillaje que los labios pintados de rojo miraban a la cámara. *Red is the color* (2009) las mostraba a todas con un mismo encuadre. El rojo de los labios era sangre menstrual.

---

<sup>417</sup> Citado en Mayayo, Patricia. *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid, Cátedra, 2003, p. 100.



Ingrid Berthon-Moine, *Red is the Color* (2009)

Las sustancias tradicionalmente consideradas impuras están cargadas de un contenido simbólico negativo que puede rentabilizarse en según qué contextos. Las secreciones corporales mantienen una dialéctica ambivalente con el discurso de la impureza. ¿Son aceptadas o materia proscrita? ¿Pueden ser el espejo de la realidad social y política, o simplemente material de desecho que hay que arrojar tan lejos como se pueda? Como vemos, el uso de los fluidos tiene la mayor parte de las veces una declaración manifiesta de ser un revulsivo social, político o religioso. Su intención es remover conciencias, crear polémica e incluso generar rechazo y hostilidad valiéndose de la abyección y lo oculto.

### 3.2.4. Basura y excrementos.

Como parte de su estrategia de revelar lo velado, hacer visible lo invisible, y traer a colación lo innombrable, hemos visto cómo el arte llamado transgresor utiliza elementos de desecho como los fluidos humanos. De igual forma, existe una sólida tendencia a utilizar materiales de desecho, basura y residuos para realizar obras de arte.

Los excrementos, que inundan la escena artística, consiguen una instantánea atención por parte de los medios. Pareciera que hacer arte empleando tan vil materia es algo que sitúa al artista inmediatamente en el terreno de la vanguardia, por lo que su uso se ha generalizado y cada poco tiempo nos asalta la noticia de otra obra de arte realizada con heces o que tiene como objeto a éstas. Es evidente que la idea de que las heces fueran la materia misma y el concepto de la obra era completamente impensable en el momento en que el que el pintor Toulouse-Lautrec se deja fotografiar defecando en la playa de Le Crotoy por su amigo y marchante Maurice Joyant. Lo que en nuestros días sería una obra artística de pleno derecho, a finales del XIX no es más que un chiste privado que forma parte de una serie de bromas que los dos realizaron de común acuerdo, entre las que aparecía el artista disfrazado de obrero o de sultán.<sup>418</sup>

---

<sup>418</sup> Cándano, Graciela. *La comicidad en la literatura ejemplar de la Baja Edad Media*, México D.F., Universidad Autónoma de México, 2000, p.101.



Maurice Joyant, *Henri de Toulouse-Lautrec defecando en la playa de Le Crotoy* (1898)

*Las imágenes del excremento y la orina son ambivalentes, como todas las imágenes de lo “inferior” material y corporal: rebajan y degradan por un lado, y dan a luz y renuevan por otro; son a la vez benditas y humillantes, la muerte Y el nacimiento, el alumbramiento y la agonía indisolublemente entrelazadas.*<sup>419</sup>

En el arte de las vanguardias las referencias a lo excrementicio y sus aledaños son muy frecuentes. De hecho, los desperdicios son canonizados como obra de arte legítima en manifestaciones como el *object trouvé*, los *ready-made* duchampianos, y más tarde, el *Arte Povera* de los años sesenta.

Cabría citar la experiencia con elementos de desecho que realizaron muy tempranamente artistas como Pablo Picasso. Su *Naturaleza muerta con silla de rejilla* (1912) se considera la obra que representa la introducción de la técnica del *collage* en la historia del arte. En este sentido, estas experimentaciones con materiales desechados de Picasso y Georges Braque abrirán un campo nuevo de investigación para el arte. Décadas más tarde, la *Cabeza de toro* (1943) es un objeto encontrado formado por un manillar de bicicleta y un sillín, soldados por Picasso.

---

<sup>419</sup> Bajtin, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza, 1987, p.136.



Pablo Picasso, *Cabeza de toro*, 1943.

El dadaísmo incorporó en sus *collages* la basura y el deshecho, y en este sentido podríamos considerar a Kurt Schwitters como la principal autoridad de esta estética del desperdicio. Pintor, escultor y escritor de origen germano, durante veintiséis años (1910 – 1936), justo antes de su inclusión en la exposición nazi *Arte Degenerado*, Schwitters había creado en su propio domicilio de Hannover su *Merzbau*, grandes esculturas-*collages* de naturaleza invasiva que acabaron ocupando gran parte de su vivienda, desde las habitaciones de la planta baja al ático, con una columna extendiéndose a través de la claraboya del techo. La naturaleza heterogénea de los elementos que estrato tras estrato conformaban la *Merzbau* incluía muestras de orina, un lavabo, heces de camello. Todo detritus encontrado en las calles podía ser el substrato de sus *collages* en *Merz*, desde recortes de periódico a viejos objetos personales. En 1943 Hannover fue bombardeada por los aliados y *Merzbau* destruida, lo cual contribuyó a consolidar su vocación de obra enigmática.



Hitler visitando la exposición *Arte Degenerado* de 1937.

En 1892, el crítico de arte Max Nordau había escrito un ensayo en el que criticaba agriamente a prerrafaelitas y simbolistas, acusándolos de degenerados. El tratado se llamaba *Entartung* (Degeneración) y tuvo una gran influencia sobre Hitler. Como parte de su política, el gobierno nacionalsocialista cerró museos de arte moderno y confiscó más de 16.000 obras que consideraba perjudiciales para la salud cultural y espiritual de Alemania. La vanguardia era la enemiga declarada del gusto personal del pintor frustrado Adolf Hitler, que no bien llegó al poder comenzó a imponer la estética neoclásica y grandilocuente propia de los totalitarismos del siglo XX.

En la exposición *Entartete Kunst* (Arte Degenerado) de 1937 organizada por el partido nazi, Hitler se expresaba en términos eugenésicos sobre el nuevo culto a la suciedad, hablando de “la inundación de limo y excremento liberada en 1918”<sup>420</sup>, y se comprometió a “emprender una guerra de purificación contra los últimos elementos de putrefacción en nuestra cultura”.<sup>421</sup>

Como es natural, las grutas de Schwitters, con su gozosa inclusión de heces y fluidos, estaban perfectamente encasilladas en el apartado de degeneración. Y, además, no podían esquivar una interpretación freudiana.

---

<sup>420</sup> AAVV. *Modernism: an anthology of sources and documents*, Edimburgo, Edinburgh University Press, 1998, p. 127.

<sup>421</sup> *Íbidem*.



En sus ensayos sobre sexualidad infantil, Freud había observado que el impulso coprofilico era el más firmemente reprimido en la infancia. El niño no siente incomodidad ni repugnancia alguna ante sus excrementos, que en principio considera parte de su propio cuerpo y utiliza como el primer regalo con el que obsequia a aquellos que gozan de su estimación. Esta idea de lo fecal como presente tal vez se hallase ilustrada en una de las muestras de orina de Schwitters, en las que el artista había colocado flores en suspensión.

Siguiendo las teorías freudianas, entre los 18 meses y los 4 años, la actividad excrementicia adquiere connotaciones libidinosas, en un principio derivadas del trance de la eliminación. Así, el bebé que elige defecar no está preocupado en absoluto por ensuciar la cama, sino ansioso de no perder el placer subsidiario unido al acto de defecar. Más tarde en esta etapa que es denominada fase anal, la fuente de placer proviene de la retención de los excrementos, como símbolo de la reafirmación de la propia voluntad y estrategia para ganar el afecto de los padres, que premian el ejercicio de la limpieza.

*El niño considera los excrementos como una parte de su cuerpo y les da la significación de un “primer regalo”, con el cual puede mostrar su docilidad a las personas que le rodean o su negativa a complacerlas. Desde esta significación de “regalo” pasan los excrementos a la significación de “niños”; esto es, que según una de las teorías sexuales infantiles representan un niño concebido por el acto de la alimentación y parido por el recto.<sup>422</sup>*

Las teorías freudianas y el psicoanálisis nutrieron la ideología del movimiento surrealista, que pretendía exhumar un subconsciente convertido en símbolo y garante de libertad creativa. La expulsión de Dalí del movimiento en 1933 reviste especial importancia en el tema que nos ocupa. Según Breton, que había acuñado el *Ávida Dollars* que Dalí acogería sin rubor como lema, el motivo del destierro era el desinterés daliniano por la causa comunista. Según Dalí, su exclusión se debía a su costumbre de ignorar las instrucciones que el pope del surrealismo le había dado en torno a moderar su entusiasmo por lo escatológico y lo putrefacto. La representación de unos calzones

---

<sup>422</sup> Freud, Sigmund. *Tres ensayos para una teoría sexual*, Madrid, Biblioteca nueva, 1996, p. 61.

salpicados de excrementos en *El juego lúgubre* (1929) había sido demasiado para Breton, que toleraba dramas edípicos y toda suerte de erotismo heterosexual, pero no el desafío de las heces.



Salvador Dalí, *El juego lúgubre* (detalle), 1929.

*Cuando Breton descubrió mi pintura, se mostró disgustado a causa de los elementos escatológicos que la mancillaban. Esto me dejó atónito. Yo me estrenaba en la m..., lo que, desde el punto de vista del psicoanálisis, sería interpretado más tarde como el feliz presagio del oro que amenazaba- ¡felizmente!- con desparramarse sobre mí. Con toda insidia, intenté hacer creer a los surrealistas que esos elementos escatológicos no podían por menos que traerle suerte al movimiento. No vacilé en invocar en mi auxilio la iconografía digestiva de todos los tiempos y de todas las civilizaciones: la gallina de los huevos de oro, el delirio intestinal de Danae, el asno de los excrementos dorados, pero no quisieron escucharme (...) ¡No apreciaban los anos! Pues yo, con astucia, se los abastecía con prodigalidad, aunque bien disimulados y, de preferencia, maquiavélicos. Si creaba un objeto surrealista en el cual no aparecía ningún fantasma de este orden, el funcionamiento simbólico de este objeto era exactamente el de un ano.*<sup>423</sup>

---

<sup>423</sup> Dalí, Salvador. *Diario de un genio*, Barcelona, Tusquets, 1984, pp. 23 y 24.

Los propios surrealistas habían hecho todo lo posible por captar para su causa a Marcel Duchamp, que sin embargo siempre prefirió ir por su cuenta y ocasionalmente desdoblarse en R. Mutt o Rose Sélavy. Su *Fuente* original de 1917, perdida en la exposición de la *Society for independent artists* de Nueva York, y rescatada por Walter Arensberg sólo para extraviarse de nuevo, supuso el acto iconoclasta de un artista cuya influencia posterior no puede refutarse. A la luz del énfasis contemporáneo en lo escatológico y lo abyecto, parece de particular relevancia que el objeto que vino a cuestionar nuestras asunciones en torno al arte fuese precisamente un urinario, algo que por definición está destinado a ser depositario de deyecciones.

Duchamp fue el primero en advertir el potencial del *object trouvé*, el objeto que por alguna razón llama la atención de un artista en su camino y éste decide consagrarlo como arte. Es el artista el que elige qué es arte y qué no lo es. Incluso aquello que no es más que basura, puede rehabilitarse por mediación de una objeción irónica y crítica a la épica de los grandes principios del arte.



Marcel Duchamp, *Roue de bicyclette*, 1913.

En palabras del propio Duchamp:

*En 1913 tuve la feliz idea de atar una rueda de bicicleta a un taburete de cocina y verla rodar...En Nueva York, en 1915, compré en una ferretería una pala para la nieve en la que escribí "in advance of the broken arm" (en previsión de un brazo*

*partido). Fue alrededor de esta fecha cuando pensé en el término ready-made para designar esta forma de manifestación. Un punto que quiero señalar particularmente es que la selección de estos ready-made nunca estuvo dictada por un deleite estético, sino que se basó en una reacción de indiferencia visual combinada con una ausencia total de buen o mal gusto...en resumen, de una anestesia total.*<sup>424</sup>

Sin embargo, y como es bien sabido, esta estrategia duchampiana de indiferencia absoluta hacia el objeto artístico, indistinguible, en principio, de objetos más prosaicos y cotidianos, y elevado al rango de arte sólo por la voluntad de su creador, encontró una aceptación inesperada en los años sesenta. El *ready-made*, y subsidiariamente el ensamblaje, proliferaron en las galerías de arte. Los artistas se volvieron hacia la sociedad de masas y la *baja cultura* que producía imágenes y objetos sin cesar. Los comestibles, los cómics, los periódicos sensacionalistas, la televisión...todo lo que tradicionalmente se había despreciado y elidido de la práctica artística era seleccionado como arte.

Lo excrementicio sería por tanto el símbolo de la fealdad y la suciedad, lo opuesto a la belleza y a la armonía que gozaron de hegemonía a partir del Renacimiento. Este nihilismo estético desarrollado por Duchamp a partir de 1913 deliberadamente acudía a fuentes de inspiración ajenas a la historia del arte como el teatro experimental, las matemáticas o el ajedrez. Descontextualizando objetos serviles de manufactura industrial y elevándolos a la categoría de obras de arte, Duchamp ofrecía una parodia de la institución artística. La *basura* (viejas palas de nieve, ampollas farmacéuticas o botelleros) se expuso en las salas de arte bajo la forma aleatoria del *Ready-made*. Desde 1915 a 1923, aunque había abandonado públicamente el arte para dedicarse al ajedrez y travestirse casualmente, trabajó en secreto en *La novia desnudada por sus solteros*, incluso o *El gran vidrio*.

---

<sup>424</sup> Duchamp, Marcel, citado en: VVAA. *Historia del arte del siglo XX*, Vol. II, Madrid, Taschen, 1999, p. 457.



Marcel Duchamp, *La novia desnudada por sus solteros, incluso o El gran vidrio*, 1915-1923.

Esta pieza, que dejó oficialmente inacabada, ha permanecido rodeada de misterio e inaccesible al escrutinio de la crítica. Sin embargo, es interesante constatar que Duchamp incorporó el proceso de la suciedad a *El gran vidrio* a través del procedimiento de abandonarlo varios meses en el suelo de su estudio y fijar posteriormente el polvo acumulado con barniz. Man Ray fotografió en una ocasión la *Cría de polvo* (1920) resultante.<sup>425</sup>



Man Ray, *Cría de polvo*, 1920.

---

<sup>425</sup> Mink, Janis. *Duchamp*, Madrid, Taschen, 2002.

El artista norteamericano Robert Rauschenberg, fue uno de los primeros en trabajar dentro de los parámetros de lo que se considera basura, produciendo, a partir de la década de los cincuenta, *combine paintings*: la unión a sus pinturas, de raigambre expresionista, de cosas como residuos, señales de tráfico, o incluso animales disecados.



Robert Rauschenberg, *Regular Diary Glut*, 1986.

El movimiento *Fluxus*, con su propio líder George Maciunas a la cabeza, , también hizo uso de la estética del deshecho en sus objetos-cajas que podían contener polvo o cáscaras de huevo, bolsas de té usadas o cualquier otro tipo de basura anti-artística. A partir de los sesenta, muchos artistas de *performance* experimentaron con una materia que tan fácil es de adscribir a una interpretación psicoanalítica.

Los artistas italianos que integraban el *Arte Povera* reivindicaban nuevos materiales e hicieron suya la actitud subversora de valores que cuestiona las estructuras sociopolíticas y de la institución artística, dando lugar a lo que se conoció como la “obra de arte abierta”.



Michelangelo Pistoletto, *Venere degli stracci (Venus of the rags)*, 1967.

Michelangelo Pistoletto contrapone la figura clásica de una Venus de mármol a un montón de trapos desechados que se apilan en un rincón de la galería. La estatua da la espalda al espectador, como si estuviese ocupada en contener el caos multicolor e informe de los ropajes.



Haim Steinbach, *Basics*, 1986.

El artista Haim Steinbach retoma el motivo de los *ready-made* duchampianos subvirtiendo su sentido. En lugar de una desapasionada selección de objetos, Steinbach erige los productos de la sociedad de masas sobre pedestales y explota el poder de seducción de los mismos, convirtiéndolos en iconos del consumismo.



Volvemos a encontrar aquí el importante principio de la metonimia: una extremidad artificial o un collar sobre un cuello de terciopelo representan el cuerpo entero, del mismo modo que un orinal de niños o un escritorio escolar sugieren la limpieza obligada, la obediencia y la represión. Al colocar los objetos uno junto a otros en una estantería fabricada a mano, Steinbach confiere al objeto de producción en serie una fuerte posición como obra de arte. Al dejar hablar a los objetos, transforma el ready-made de Duchamp en un teatro mudo del objeto, cargado de una mordaz crítica social.<sup>426</sup>



Vik Muniz, *Che Frijol*, 2000.

El fotógrafo brasileño Vik Muniz se apropió de la imagen icónica del Che Guevara, a la manera en que Warhol tomó de la sociedad de masas las fotos de Marilyn Monroe o Elizabeth Taylor. El retrato original del Che, tomado por el fotógrafo Alex Korda en 1960, es una obra de gran relevancia por su comercialización implacable y su expresiva ambigüedad, pues parece más cercano a un Cristo o a un mártir que a un guerrillero revolucionario. La historia de la fotografía, bien conocida, es una irónica muestra de cómo los ideales y principios más elevados, plasmados en la mirada decidida del

<sup>426</sup> VVAA. *Historia del arte del siglo XX*, Vol. II, Madrid, Taschen, 1999, p. 570.

comandante Guevara, terminan convirtiéndose, gracias a su fotogenia y *sex-appeal*, en el más paradójico y feroz producto de *merchandising*. Muniz traduce esa fotogenia al escenario abyecto de una sopa de frijoles.

*El rostro del Che de Vik Muniz es el de la diseminación de las experiencias latinoamericanas, de las numerosas guerrillas y los diversos ejércitos, de los territorios controlados y los Estados fuera de control, el que inunda a Estados Unidos mediante balseros y espaldas mojadas, y el que trafica sus armas no ya para la revolución sino para el narcotráfico, los paramilitares y la represión desde el caos. Es el rostro de las telenovelas como seña de identidad y diseño de "interiorismo", el de las múltiples formas de entender el futuro y el del pasado que se niega a alcanzarlo. La imagen, en fin, de la mitología cotidiana de unos pueblos que parecen recordar a sus héroes, desde el altar de las utopías en las que se petrifican, que hoy por hoy no hay proyecto posible si antes no pasa por la realidad de los frijoles.*<sup>427</sup>

Tim Noble y Sue Webster también participaban de este *pathos* del residuo. Gran parte de su producción adoptaba la forma de dioramas realizados a partir de basura.



Tim Noble y Sue Webster, *Miss Understood & Mr Meanor*, 1997.

---

<sup>427</sup> De la Nuez, Iván. "El otro rostro del Che", Madrid, *El País*, 22 de Noviembre de 2003.

Sus obras tienen una conexión estrecha con el *Arte Povera* y el pathos del desperdicio de Schwitters. Parte de su producción son esculturas realizadas con bombillas multicolores, como *Toxic Schizophrenia* (1997), pero son más conocidos por las esculturas de sombras realizadas con basura. En *Miss Understood & Mr Meanor* (1997), dos montones de basura (latas, juguetes de plástico, cajas de cerillas...) aparecen clavados en dos postes. Las sombras que arrojan sobre la pared gracias a la presencia estratégica de un foco de luz, son los autorretratos decapitados de los dos artistas, que no ahorran detalles *gore* como chicle simulando sangre chorreante o la lengua de Noble asomando fuera de la boca. Las composiciones, por lo demás muy ingeniosas, recuerdan los retratos-verduras de Arcimboldo, no sólo en su dimensión formal, sino también alegórica. *The undesirables* (2000) es una instalación más ambiciosa, con seis metros de ancho por casi dos metros de altura y cinco metros de profundidad. En esta ocasión la montaña de basura es colosal, y sus formas estratégicas recrean las siluetas de una pareja sobre la pared. En las sombras, los dos están juntos en lo que parece la cima de una idílica colina. Una pequeña máquina disimulada entre los desperdicios emite el humo que aparentemente produce el cigarrillo del hombre, al tiempo que una ficticia brisa agita lo que simula la hierba de un prado.



Tim Noble y Sue Webster, *The undesirables*, 2000.

En su momento, una de las obras más cuestionadas del Premio Turner fue *My Bed* (1998) de Tracey Emin. La idea de que una cama deshecha y ornamentada con los

restos de lo que parecía un fin de semana memorable (botellas de vodka, compresas higiénicas, preservativos, ceniceros abarrotados...) fuese una de las favoritas para ganar las 20.000 libras que constituían el premio parecía particularmente ofensiva.



Tracey Emin, *My Bed*, 1998.

*My Bed* tenía, a su pesar, algo de monumento funerario en su sentido más literal. Esta obra ha quedado como el testimonio de un fin de semana especialmente destructivo, en el que la autora pasó sus últimas horas con su pareja de entonces y luego estuvo considerando la posibilidad de suicidarse. Gran parte del atractivo de *My bed* proviene del hecho de colocar al espectador en el papel de un arqueólogo atento que reconstruyera esta crónica del desamor a través de las evidencias: prendas femeninas de naturaleza íntima con manchas de sangre menstrual, tampones, panties, preservativos usados, viejas *polaroids* amarillentas, botellas de vodka y cerveza, ceniceros abarrotados...

Perteneciente a la misma generación de artistas británicos, Sarah Lucas también usaba materiales pobres o de desecho. Su trabajo, como el de Emin, es multidisciplinar: ha trabajado con fotografías, vídeo, impresiones, esculturas... Su forma de abordar el tema del estereotipo de género es siempre la misma: irónica, burlona, en ocasiones brutal. El origen de este estereotipo de género es en primer lugar sociocultural, y aunque erradicado en gran parte en el imperio de la corrección política, subsiste sólidamente arraigado en manifestaciones culturales de tono *menor*, como los tabloides, la pornografía, las revistas llamadas del corazón y los entretenimientos aparentemente inofensivos de la sociedad de masas. En estas manifestaciones de

expresión encontramos una y otra vez un carácter de mujer superficial y secundario, reducido la mayoría de las veces a sus atributos más puramente físicos. Es una tipología vulgar y grosera, y Lucas ha discurrido una réplica a la medida de su zafiedad.

Sus objetos-esculturas tienen un carácter de *ready-made*, y están en la mejor tradición de las artistas (mayormente mujeres) que han explorado las posibilidades del utillaje doméstico. Rosemary Trockel o Mona Hatoum, por ejemplo, han descontextualizado objetos de uso cotidiano: planchas o utensilios de cocina, menaje relativo a una esfera de trabajo tradicionalmente considerada como femenina. Pero si la mayoría de este tipo de obras se caracterizan por su contenido conceptual o su poder de sugerencia, el trabajo de Lucas adopta un cariz muy diferente. Sus piezas evitan voluntariamente toda sutileza. Son directas, sin duda toscas, y nacen de un imaginario colectivo bastante prosaico. Proviene de un acerbo visual tan pedestre como el de un *pub* a última hora o de los chistes visuales de estudiantes borrachos en una fiesta. Esta gramática de la evocación sexual está poblada de pepinos que sugieren erecciones o latas de cerveza que al abrirse bruscamente simulan una eyaculación.

En sus *assemblages* Lucas ha sustituido a las personas por símbolos sexuales. En *Au Naturel* (1994) un viejo cubo y dos melones están dispuestos sobre un colchón raído en la compañía de un pepino erguido sobre dos naranjas. La instalación apunta a una familiaridad prosaica, el tipo de dependencia basada en el mutuo acomodamiento propia de las relaciones conyugales.



Sarah Lucas, *Au Naturel*, 1994.



Las obras realizadas con basura y detritus ocupan un capítulo tan vasto dentro de la historia del arte reciente que resulta imposible sintetizarlas aquí. Nos referiremos a las siguientes: los arabescos a modo de alfombra persa de Cal Lane al gigantesco *Waste Man* (2006) de Anthony Gormley construido con 30 toneladas de material de desecho. De los restos insignificantes de una acción cotidiana de Tom Friedman a la exposición literal de la basura de Kelley, las muestras son innumerables. Cabe mencionar, por último, el experimento de Michael Landy *Break Down* (2001), consistente en la destrucción de todas y cada una de las pertenencias del autor. Más de siete mil objetos quedaron reducidos a astillas, incluyendo el cheque recibido por la obra, dejando a Landy al cabo de dos semanas con la única posesión de la escalera desde la que arrojaba sus objetos a la trituradora y convertido en “el hombre más feliz del mundo”.<sup>428</sup>



---

<sup>428</sup> Cumming, Tim. “Stuff and nonsense”, Londres, *The Guardian*, 13 de Febrero de 2002.



De Izda. a Dcha.: Cal Lane , *Dirt floor*, 2011; Tom Friedman , *Untitled (Eraser Shavings)*, 1990; Mike Kelley , *Memory Ware Flat # 35*, 2003; Michael Landy, *Break Down*, 2001 y Anthony Gormey, *Waste Man*, 2006.

Esta línea de ironía inaugurada por Duchamp fue ampliamente desarrollada por otros muchos artistas, que pasaron de utilizar la basura a usar los excrementos, en filiación directa con las propuestas del visionario Dalí. Entre éstos cabría mencionar especialmente a Piero Manzoni. Muerto prematuramente de cirrosis a los treinta años, Manzoni envasó sus propias heces en 1961. Con este acto, cuya provocación tal vez excediera a la del propio Duchamp, mataba dos pájaros de un tiro: se burlaba de las pretensiones artísticas en cuanto a la autoría de la obra y sus mitos subsidiarios, a la vez que ofendía eficazmente la sensibilidad burguesa. Las latas, que contenían treinta gramos cada una según rezaba la etiqueta, valían originariamente su peso en oro<sup>429</sup>. En un cuidado diseño en tres idiomas, la *Merda d'artista* incorporaba la fecha, el nombre del coleccionista y el factor imprescindible, la firma del artista (en otros trabajos también había empleado su sangre y su aliento). De forma harto irónica, las latas de Manzoni han terminado alcanzado un status mítico, el mismo lugar que ocuparon en otras épocas las reliquias de los santos. El hecho es que si saliera a la venta una sola

---

<sup>429</sup> Parece ser que realmente no contienen heces, sino yeso: Sin firma. "La lata de Manzoni solo contiene yeso y no "mierda de artista", Madrid, *ABC*, 12 de junio de 2007.



lata tendría un precio estimado de miles de euros<sup>430</sup>, superando ampliamente el precio del oro en el que el artista había cifrado su valor. Que cuando varias de ellas se expusieron en la *Serpentine Gallery* “no dejaron de ser un montón de mierda, pero un montón de mierda valorada en casi un millón de libras”<sup>431</sup>, no puede dejar de resultar una prodigiosa paradoja.



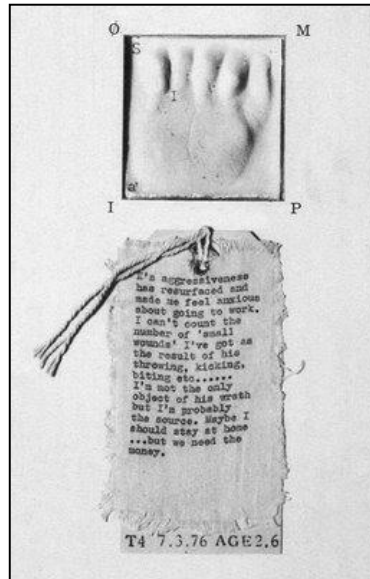
Piero Manzoni, *Merda d'artista*, 1961.

La artista Mary Kelly convulsionó el mundo del arte cuando expuso el proyecto *Post-Partum Document: Documentations I-III* en el ICA (Londres) en 1976. La obra comenzaba con el nacimiento de su hijo y terminaba seis años más tarde, cuando éste ingresaba en la escuela. A lo largo de la historia del arte, la relación madre-hijo se ha representado a través de las imágenes religiosas de la Virgen María y Jesús, una relación mitificada e idealizada interpretada, en gran mayoría, por artistas varones. Kelly propone la crónica de la crianza del niño mediante documentos tangibles como ropas de bebé, diario de comidas y bebidas, impresiones de huellas, y la exposición de los pañales manchados de heces junto con anotaciones, comentarios mecanografiados o de su puño y letra. El marco teórico en el que Kelly encuadraba su trabajo lo sustentaban teorías post-freudianas como la fase del espejo desarrollada por el psicoanalista francés Jacques Lacan.<sup>432</sup>

<sup>430</sup> Si bien rara vez sale una a la venta, en una subasta de Sotheby's en 2007 una sola lata de Manzoni alcanzó el precio de 81.000 libras: Jeffries, Stuart. “Shit! Manzoni's work doesn't do what it says on the tin”, Londres, *The Guardian*, 12 de junio de 2007.

<sup>431</sup> Collings, Matthew. *This is modern art*, Londres, Seven Dials, 2000, pp.208-210.

<sup>432</sup> Walker, John Albert. *Art and outrage. Provocation, controversy and the visual arts*, Londres, Pluto Press, 1999, p. 85.



Mary Kelly, *Post Partum Document*, 1978-1979.

La obra escandalizó por su carácter escatológico y su franca crítica del gran arte, contrapuesto a manifestaciones tan abyectas y en principio opuestas al arte como los pañales de un bebé.

Décadas más tarde, un famoso escándalo que tuvo de nuevo como centro de la polémica el uso de excrementos en arte fue el de *The Holy Virgin Mary* (1996) del artista angloafricano Chris Ofili.



Chris Ofili, *The Holy Virgin Mary* (1996)

Se trataba de una *madonna* negra en actitud mayestática, vestida con una túnica azul y recortada sobre un fondo resplandeciente, de cuya cabeza irradiaba un halo dorado. Realizada en una técnica mixta que incluía materiales como pintura fluorescente, *collage*, óleo y resina, el lienzo descansaba sobre dos bolas de excremento de elefante en las que podía leerse respectivamente *Virgin* y *Mary*. A su alrededor, y a modo de *puttis* renacentistas, flotaba una constelación de genitales femeninos de procedencia indiscutiblemente pornográfica. Sobre su pecho reposaba una tercera bola de estiércol de elefante preservada en resina. En Inglaterra había provocado alguna débil protesta, que había pasado del todo desapercibida en la estela de otros escándalos locales y más sangrantes para el público británico. No obstante, en Estados Unidos sería la obra más atacada por conservadores y líderes religiosos, ganándole de inmediato una indeseada popularidad a su autor.

El trabajo de Chris Ofili se definía por una factura vibrante y llena de colorido que le había hecho acreedor al premio Turner en 1998. Aunque nacido en Manchester, sus padres procedían ambos de Lagos, Nigeria. Una corta estancia de un par de meses en Zimbabwe, cuando tenía veinticuatro años de edad, le confrontó con sus orígenes africanos. Por todo el estado quedaban restos del pasado colonial de un pueblo que se había llamado hasta hacía poco Rhodesia. Allí encontró su estilo de pintar, con su característica salpicadura de puntos, y allí también incorporó el excremento animal a su práctica. Así, si David Hammons había vendido bolas de nieve en *The blizz-ard ball sale* (1983), Ofili había hecho lo propio con bolas de heces de elefante, como un exótico vendedor de cultura negra en las calles de Berlín y *South London*. El propio Hammons también ya había incorporado el excremento de elefante como material de su arte, en alusión a su origen africano y a las asunciones del hombre blanco sobre la negritud en *Elephant dung sculpture* (1978).



David Hammons, *Elephant Dung Sculpture*, 1978.

También había creado, a la manera de un personaje de cómic, al *Captain Shit*, cuyos llamativos atuendos y peinados a lo afro recordaban los excesos del *Funk* de los años setenta. El excremento de elefante, del que le aprovisionaba el zoo de Londres, había llegado a ser su imagen de marca. Por otra parte, siendo él mismo consciente de la fácil condición ornamental de sus pinturas, había declarado que “al ser abstracciones muy delicadas, quería unir su belleza y cualidad decorativa a la fealdad de la mierda., de modo que la gente no pudiera sentirse realmente cómoda ante ellas”.<sup>433</sup> Ofili empleaba recursos procedentes de la música *hip-hop* o el *jazz*, la pornografía, la cultura pop de los sesenta, los tabloides o las películas del género *blaxploitation*. Otros prestigiosos autores de color como Steve McQueen eludían el tema racial, o como Yinka Shonibare, se consideraban “híbridos post-coloniales”<sup>434</sup>, procediendo a una revisión crítica de los estereotipos culturales. En cambio Ofili buceaba alegremente en las más abismales manifestaciones de un bagaje cultural sesgado por el prejuicio, reelaborándolas y devolviéndolas convertidas exactamente en lo que una audiencia blanca esperaba de un artista negro: exotismo, multiculturalismo, diferencia, *otredad*... pero presentadas de forma tan festiva que no resultasen amenazadoras. “Es lo que la gente realmente espera de los artistas negros. Somos los reyes y reinas del vudú, el

---

<sup>433</sup> Kimmelman, Michael. “Of dung and its many meanings in the art world”, Nueva York, *The New York Times*, 5 de Octubre de 1999.

brujo, el camello, el *magicien de la terre*. Lo exótico, lo decorativo. Les estoy dando todo eso, pero empaquetado de una manera ligeramente diferente”.<sup>435</sup>

La pieza formaba parte de la polémica exposición *Sensation* que en 1999 se exhibió en Nueva York, y tuvo la virtud de aliar una coalición en su contra formada por los habituales grupos de presión católicos, el clero local y diferentes organizaciones de signo conservador, aglutinadas en torno a la figura del alcalde republicano Rudolf Giuliani. El argumento que esgrimían no era nuevo: los detractores de *Sensation* concebían la posibilidad de que un arte semejante se exhibiese, siempre y cuando fuese objeto de un montaje privado y se financiara a sí mismo a través del pago de una entrada.

Sin embargo, el prejuicio en torno a la presencia de material inmundo en el ámbito espiritual del arte era otra idea que no se sostenía de ninguna manera. El discurso de lo escatológico ha estado siempre presente de una forma u otra en la historia del arte. Sin entrar en pormenores sobre la escatología en el arte romano o prerrománico, en el propio Museo de Brooklyn, sin ir más lejos, se exhibía una máscara ritual realizada con madera, metal, miel y excrementos.

En 1990 un nuevo escándalo relacionado con la financiación de artistas estalló a propósito de la *performance* de Karen Finley *We keep our victims ready* (1989). Inspirada en un hecho real, en el que una chica había sido encontrada manchada con sus propias heces en la basura. Esta nueva batalla legal sería conocida en adelante como *los 4 de la NEA*. Según parece, la artista más conocida de los cuatro, Karen Finley, se vio envuelta en esta polémica de pura casualidad, debido a un artículo negativo de los periodistas Rowland Evans y Robert Novak. Finley realizaba *performances* de sesgo feminista, pero el detonante fue la mencionada *performance*, donde sacaba copos de chocolate de una caja de regalo en forma de corazón y se los restregaba por el cuerpo para a continuación sazonarse con brotes de soja.

*Su incorporación de alimentos a sus actuaciones sigue la tradicional asociación de las mujeres con la nutrición. Pero ahí está la ironía del chocolate procedente de*

---

<sup>434</sup> Stallabrass, Julian. *High art lite*, Londres, Verso, 1999, p. 112.

<sup>435</sup> *Ibid.*, p. 108.

*una caja con forma de corazón: lo que generalmente simboliza un regalo aquí representa en su lugar el hecho de que las mujeres son tratadas como basura, según el propio testimonio de Finley.*"<sup>436</sup>

La artista adoptaba múltiples personalidades sobre el escenario, y había sido descrita por un crítico como terrorífica en base a que representaba a la *mujer sin socializar*.<sup>437</sup>

Finley, junto con los otros tres artistas, había sido subvencionada por una comisión con un total de 23.000 dólares. Frohnmayer, temeroso de las reacciones que podían causar estas *performances*, todas de fuerte contenido sexual, optó por negar la subvención. Aunque según parece la ofensiva iba dirigida a las formas de expresión de gays y lesbianas, la artista fue incluida en la lista en base a la sola columna negativa que habían escrito sobre ella Evans y Novak.<sup>438</sup>



Karen Finley, *We keep our victims ready*, 1989.

---

<sup>436</sup> Dubin, Steven C. *Arresting images*, Nueva York, Routledge, 1999, p. 152.

<sup>437</sup> *Íbid.*, p.151.

<sup>438</sup> *Íbid.*, p. 150.

También Marc Quinn, que previamente había creado un busto utilizando su sangre, realizó un autorretrato con sus propias heces.



Marc Quinn, *Shit Head*, 1987-1988.

Es interesante constatar cómo Hal Foster, en su ensayo *El retorno de lo real*, hace una categorización de la subversión del orden simbólico en base al género del artista. Según este autor, los que exploran el cuerpo maternal objeto de la represión patriarcal suelen ser mujeres, en tanto los hombres experimentan una suerte de regresión infantil para burlarse de la ley paterna.<sup>439</sup>



John Miller, *Dick/Jane*, 1991.

---

<sup>439</sup> Foster, Hal. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal, 2001, p. 163.



*Como sugieren estos ejemplos, las personas infantiloides tienden a actuar en épocas de reacción político-cultural, como cifras de la alienación y la reificación. Sin embargo, estas figuras de la regresión pueden ser también figuras de la perversión, es decir, de la 'père-version', de un giro a partir del padre que es un retorcimiento de la ley. A comienzos de los noventa este desafío se puso de manifiesto en una ostentación general de la mierda (de sucedáneo de la mierda: la mierda de veras rara vez se empleaba).<sup>440</sup>*

Mike Kelley, John Miller, Karen Finley o Paul McCarthy son algunos de los artistas contemporáneos que han utilizado falsas heces. Si bien es habitual en su trabajo la referencia a la erótica infantil y a la fase anal freudiana, hay que recordar que:

*El uso del excremento y de otros despojos corporales en las culturas primitivas habitualmente no tiene coherencia alguna con los temas de la fantasía erótica infantil. Lejos de ser tratado el excremento como una fuente de gratificación, se tiende a condenar su uso. Lejos de ser considerado como instrumento del deseo, la mayoría de las veces el poder que reside en los márgenes del cuerpo ha de evitarse. (...)<sup>441</sup>*



Paul McCarthy and Mike Kelley, *Heidi*, 1994.

<sup>440</sup> *Íbid.*, p. 164.

<sup>441</sup> Douglas, Mary. *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*, Madrid, Ed. Siglo XXI, 1973, p. 160.

Mike Kelley usaba muñecos de peluche como símbolos de esa infancia idealizada. Pero esos muñecos, conseguidos en tiendas de segunda mano para subrayar su carácter desechable, eran maltratados y ensuciados.

*Los muñecos representan tal noción idealizada de la infancia que cuando ves uno sucio, piensas en un niño maltratado y en una familia disfuncional. La verdad es que esto es un malentendido, porque la muñeca por sí misma es una imagen disfuncional de la infancia. Es una imagen de un niño muerto, un ideal imposible producido por un concepto empresarial de familia. Para los padres, la muñeca representa una imagen perfecta del niño- es limpia, es encantadora, asexual, pero tan pronto como el objeto es usado, es disfuncional. Empieza a adquirir las características del propio niño/a- huele como el niño y acaba roto y sucio como hacen las cosas reales. Entonces se convierten en un objeto aterrador porque empieza a representar lo humano en una forma real y es entonces cuando es apartado de los niños y arrojado lejos.<sup>442</sup>*



Mike Kelley, *Eviscerated Corpse*, 1989.

El muñeco de peluche se sitúa a sí mismo en un fetiche de la niñez, una imagen de idealización de la infancia perfecta que va ensuciándose de realidad a medida que se usa, y que es desechado cuando deja de representar esa abstracción de las

---

<sup>442</sup> Walker, John A. Op. Cit., p. 228.

características ideales de la infancia. Funcionan, para Kelley, como instrumentos a través de los cuales mostrar esa abstracción invocada y defendida con uñas y dientes, la familia.

En *Eviscerated corpse* (1990) una muñeca pende de la pared mientras de su vagina cuelgan unos serpenteantes muñecos que ondulan a lo largo del suelo de la galería. Kelley cuestiona la idea de familia idealizada que se sigue defendiendo a ultranza desde ciertos sectores.

El arte de occidente está lleno de estampas de la infancia idealizada, desde Rafael, Poussin o Boucher a Renoir o Cassatt. La madre es bendecida, en la cultura visual modelada a imagen y semejanza de la virgen María, con todas las gracias, todas las virtudes, idealizada hasta el extremo de concebir sin el concurso del embarazoso tráfico carnal. La idea de una madre, dechado de perfecciones, se resquebraja en los límites psicoanalíticos de la construcción del sujeto. La madre caníbal, devoradora de sus hijos, que aflora a la superficie del surrealismo, del cine de terror, imagen de mantis religiosa, hembra destructiva y castradora.

En correspondencia, la inocencia de los niños y niñas fue siempre una presunción entrañable de occidente, que quiere a los infantes lejos de los peligros del sexo y la concepción, en una esfera separada. En *Tres ensayos sobre Teoría sexual* (1905) Freud puso esta idea en tela de juicio. Luego Nabokov verbalizó, por medio de su níñfula-víctima, *Lolita* (1955), el temor inexpresado hasta entonces a la iniciación precoz en la sexualidad de los niños.

En cambio, Kelley concibe a la madre como una entidad que da amor a crédito, amor al que debe corresponder el niño/a, que por medio de regalos acumula una deuda en emociones y devoción hacia ella. Para Kelley, los muñecos tejidos a mano mediante técnicas de artesanía doméstica como el crochet, son un revelador índice del amor que se le debe a la figura materna, por cuando los muñecos carecen de valor en la producción industrial, sólo tienen valor en términos emocionales.

Esta concepción de la infancia como una isla de pureza aislada de la fealdad del mundo, y de la maternidad como la expresión más genuina del amor desinteresado, se

impone a costa de reprimir en el sujeto el impulso sexual y el impulso sádico, que según la teoría psicoanalítica, se halla indeleble en la psique del individuo, como ha sido convincentemente argumentado por Freud, Melanie Klein o Julia Kristeva.<sup>443</sup>



Mike Kelley, *Depiction of the innocence of childhood*, 1990.

También hay un premeditado intento, por parte de Kelley, de presentar algo realmente impresentable, desde un punto de vista estético, en la galería de arte. Algunas de sus acciones más conocidas son *Depiction of the innocence of childhood* (1990) y *Manipulating mass produced idealized objects* (1990). En la primera, un hombre y una mujer retozaban con muñecos de peluche, embadurnándose de algo parecido a excrementos.

*La acción fue una muestra prototípica de infantilismo, a pesar de que había un componente sexual a causa de que eran un hombre y una mujer los que eran mostrados juntos, lo cual casi nunca se ha hecho en cuestión de erótica infantil.*

---

<sup>443</sup> Cuyo concepto central de abyección representa la necesidad de separarse del cuerpo de la madre para existir como entidad autónoma.

*Todavía, estos trabajos no funcionaban realmente en un plano erótico. Es la estética de una sexualidad reprimida.*<sup>444</sup>

Las esculturas de Kelley resultaron ininteligibles, en el contexto de finales de los ochenta, como objetos de arte, hasta que la exposición *Abject art* catalogó y ontologizó esta temática de alguna forma *fuera del arte* como arte de pleno derecho, es más, como el arte de vanguardia de nuestro tiempo, el sumun del arte *transgresor*. No era sólo que la temática (la sexualidad reprimida del infante, la madre castradora, las cosmogonías de deseo sadomasoquista infantil) cayese en el lado oculto del discurso, sino la propia figuración, entre lo bizarro y lo abiertamente *kitsch*, de Kelley, aparecía como una muestra inclasificable entre la fealdad y el detrito:

*Incluso aquellos que habían sido tricotados a mano con crochet parecían completamente ininteligibles como arte. El crochet es rechazado como un hobby (no un arte), un pasatiempo (no profesional), hecho en la casa (no en el estudio). Además, era visto como un trabajo de mujer (no tan valioso como el de un hombre). Finalmente, los objetos de crochet habían sido diseñados para niños (no eran sofisticados).*<sup>445</sup>

Wim Delvoye, que ya había concebido con anterioridad unos azulejos con motivos fecales, diseñó una máquina programada para actuar como el aparato digestivo de un ser humano y excretar una imitación plausible de desecho. Envasados al vacío y comercializados en una dirección electrónica al precio de mil quinientos dólares, estos residuos artísticos se agotaron en un tiempo record. Existe una interpretación según la cual la obsesión contemporánea por el detritus representaría un retorno colectivo a la fase anal, donde el énfasis por el reciclaje suplantaría al proceso de retención de excrementos para compensar a nuestra madre naturaleza por nuestros excesos.<sup>446</sup>

---

<sup>444</sup> AAVV. *Mike Kelley*, Nueva York, Phaidon, 2002, p. 24.

<sup>445</sup> Walker, John A. *Op. Cit.*, p. 230

<sup>446</sup> Verdú, Vicente. "El amor a la mierda", Madrid, *El País*, 10 de Noviembre de 2002.

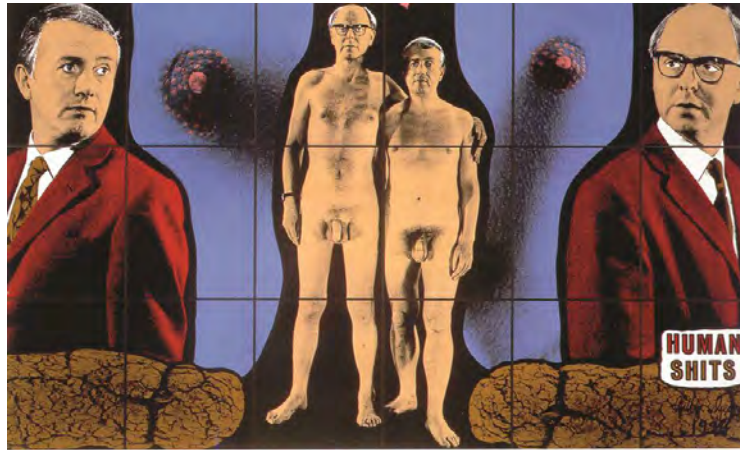


Wim Delvoye, *Cloaca*, 2003.

Los británicos Gilbert y George también utilizaron sus propios cuerpos para explorar temas tabúes como la homosexualidad o la embriaguez. El arte conceptual se había desarrollado en Reino Unido a través de las experiencias del grupo *Art & Language*, y Gilbert y George realizaron en 1969 su primera serie de *performances* como estatuas vivientes. Sus obras pasaron a centrarse en conceptos abyectos en los noventa, componiendo vidrieras con imágenes aumentadas de semen, heces y sangre, así como *casas de mierda* (*Bloody Shit House*, 1997) o literalmente *agujeros del culo* (*Bum Holes*, 1994). Han declarado que sus obras de excrementos y escupitajos “pertenecen a una tradición en el arte de la inmundicia consagrada por el tiempo y cuya naturaleza es exclusivamente británica”.<sup>447</sup>

---

<sup>447</sup> Julius, Anthony. *Transgresiones. El arte como provocación*, Barcelona, Destino, 2002, p.45.



Gilbert and Georges, *Human Shits*, 1994.

En nuestro país, el artista diagnosticado de esquizofrenia David Nebreda nos mira desde alguno de sus más abismales autorretratos ungido por sus propios excrementos. Obras como su *Cara cubierta de excrementos*, (1989-1990), podrían ser consideradas sin dificultad como “una de las creaciones más verdaderamente abyectas de todo el siglo XX”. <sup>448</sup>



David Nebreda, *Cara cubierta de excrementos*, 1989-1990.

En palabras del artista:

*¿Cómo dar a entender las sensaciones provocadas por mi sangre y mis excrementos? Sensaciones primarias de reconocimiento, de plenitud, de alegría, de ternura, de identificación lejana, de amor. Los he recogido y guardado; los he*

---

<sup>448</sup> Ramírez, Juan Antonio. *Corpus Solus: para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*, Madrid, Siruela, 2003, p. 90.



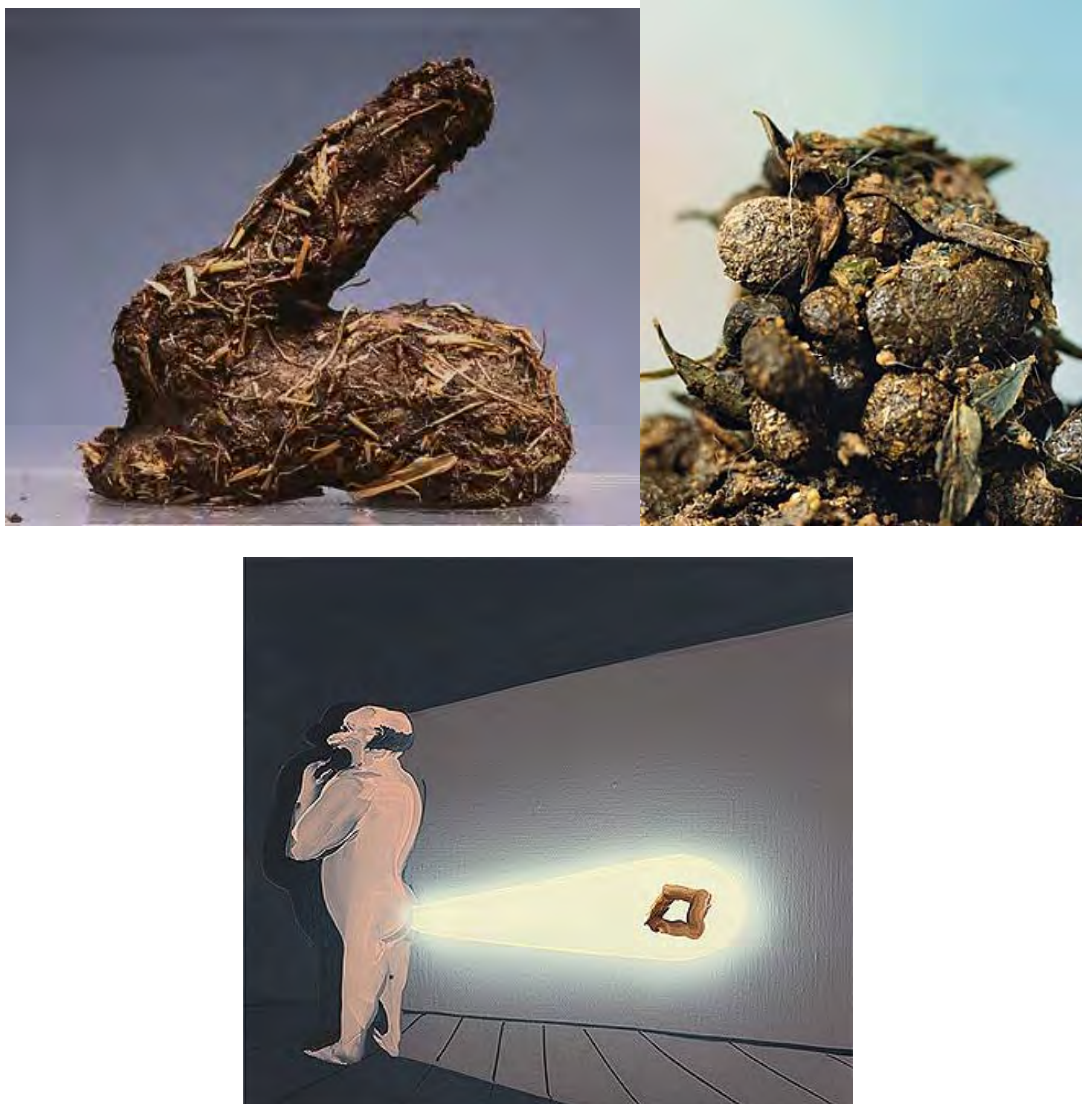
*tocado, manoseado, he cubierto mi cara y mi cuerpo con ellos. Los he introducido en mi boca, los he conservado en secreto hasta el día de mi sacrificio (...)*<sup>449</sup>

Por último, reseñar la enorme escultura hinchable de Paul McCarthy, concebida para ser montada y desmontada, *Complex shit* (2008), y la fotografía en primer plano de excrementos de Andrés Serrano, como alguna de las producciones últimas del arte excrementicio.



---

<sup>449</sup> *Íbid.*, p. 89.



De izquierda a derecha: Paul McCarthy, *Complex shit*, 2008; Dieter Roth, *Karnickelköttelkarnickel* (*Rabbit-shit-rabbit*), 1972; Andrés Serrano, *Rabbit Shit*, 2008 y Tala Mandani, *Rear Projection: Form*, 2013.

Lo excrementicio, símbolo de lo desechable que debe ser arrojado lejos y silenciado o ignorado, va alcanzando, desde los inicios de la modernidad, una posición privilegiada dentro de las narrativas del arte transgresor mimético. Situar el residuo como una alternativa más de lo representado adquiere carta de naturaleza en la épica de lo transgresor. La estrategia de insultar al público o a la institución a través de la proliferación de materias fecales, reales o figuradas, encuentra su legitimación mediante la invocación de una sólida tradición de escatología en el arte, así como al discurso psicoanalítico.

### 3.2.5. El cadáver.

*Pensad qué oscuro y qué helador es este valle que resuena a pena.*

Bertold Brecht.

Hay una imagen recurrente en la representación occidental del cuerpo, en la que éste es concebido como trampa en la que está atrapada el alma. Esta idea del espíritu prisionero en su cárcel de carne está ya presente en Platón, pero es en el pensamiento gnóstico donde se lleva a sus últimos extremos. El cuerpo circunstancial, transitorio, se convierte aquí en cloaca y cueva de inmundicia. Es, literalmente, una tumba dentro de otra tumba. La muerte es el feliz trámite imprescindible para liberar al alma. Como sabemos, esta drástica separación cuerpo/alma fluye poderosamente por la espina dorsal de todo el pensamiento occidental.

En la actualidad, tal vez el tabú del sexo haya sido progresivamente sustituido por el tabú de la muerte en la esfera de la representación. La actitud ante la muerte se refleja en ese espejo simbólico que es el arte con rigurosa exactitud. Sin duda, hay tantas formas de enfrentarse a la propia finitud como culturas existen y han existido sobre la tierra. De hecho, la misma comprensión del hecho de morir y del duelo puede ser determinante a la hora de juzgar la condición humana.<sup>450</sup>

---

<sup>450</sup> Un atributo de los seres humanos modernos es el enterramiento de los muertos, como muestra de consideración y como intento de preservar el cadáver de la acción de los carroñeros. La persistente duda sobre si los neandertales tenían ritos funerarios o no es uno de los interrogantes decisivos en

Las creencias que sustentan las sociedades sobre el cuerpo, la muerte y el alma articulan su vida, su religión, su cultura. En la sensibilidad occidental contemporánea, la muerte tiende a verse como un error, un fracaso de la voluntad: “finalmente se rindió en su lucha contra el cáncer”, o una colusión de causa-efecto: “el abuso del tabaco y de la comida basura le produjo una obstrucción coronaria”. Todavía las prácticas de otros pueblos se nos antojan más atroces, más extremas. La escenificación del duelo a veces adopta formas brutales a ojos de los occidentales.

Sin embargo, por más culturalmente ajenas que nos sean las ceremonias de duelo, por más extrañas que nos sean las vías para canalizar el dolor de la pérdida, hay algo que nos iguala a todos los seres humanos: la experiencia del sufrimiento. Dilthey ya lo enunció en la sugestiva noción de *Verstehen*<sup>451</sup>, un concepto según el cual la posibilidad de comprender al otro nace de la mera circunstancia de coexistir en un mundo compartido. En su trabajo de campo entre los feroces cazadores de cabezas *llongotes*, el antropólogo Renato Rosaldo, tras sufrir la muerte fortuita de su esposa, llegó a comprender la profunda ira que movía a los nativos a expiar su dolor cortando la cabeza de un enemigo.<sup>452</sup>

Pero, en el arte transgresor, la representación de la muerte se centra en el objeto de la muerte, el cadáver. No aborda el tema desde la desaparición o la nada, sino a partir de la evocación física del cuerpo muerto. No hay ninguna alusión, no hay abstracción. Es la confrontación con la muerte como realidad experimentable a partir de los sentidos: vista, olor, repugnancia ante lo muerto. El cadáver es un objeto, y como tal se exhibe en todas las formas posibles.

*El cadáver (cadere, caer), aquello que irremediablemente ha caído, cloaca y muerte, trastorna más violentamente aun la identidad de aquel que se le confronta como un azar frágil y engañoso. Una herida de sangre y pus, o el olor*

---

torno a su grado de humanidad. El descubrimiento de polen en una tumba del yacimiento Shanidar IV ha sido interpretado por algunos estudiosos como la prueba de una ofrenda floral, en tanto la teoría de que el polen fue introducido por el calzado de los trabajadores en la excavación nos da una idea de la disparidad de criterios a la hora de discernir una actitud ante la muerte que parece de trascendental importancia en la definición de nuestra naturaleza.

<sup>451</sup> Dilthey, Wilhelm. *Introduction to the Human Sciences*, Nueva York, Princeton University, 1989.

<sup>452</sup> Rosaldo, Renato. *Culture and truth: the remaking of social analysis*, Londres, Routledge, 1993.

*dulzón y acre de un sudor, de una putrefacción, no significan la muerte. Ante la muerte significada- por ejemplo, un encefalograma plano- yo podría comprender, reaccionar o aceptar. No, así como un verdadero teatro, sin disimulo ni máscara, tanto el desecho como el cadáver, me indican aquello que yo descarto permanentemente para vivir. Esos humores, esta impureza, esta mierda, son aquello que la vida apenas soporta, y con esfuerzo. Me encuentro en los límites de mi condición de viviente. De esos límites se desprende mi cuerpo como viviente. Esos desechos caen para que yo viva, hasta que, de pérdida en pérdida, ya nada me quede, y mi cuerpo caiga entero más allá del límite, cadere-cadáver. Si la basura significa el otro lado del límite, allí donde no soy y que me permite ser, el cadáver, el más repugnante de los desechos, es un límite que lo ha invadido todo.*<sup>453</sup>

La historia del arte está llena de cuerpos muertos que son mostrados, a menudo, de forma trágica y trascendente. El arte les cede un instante de eternidad, y nos muestra al difunto descansando sobre su sepulcro, al héroe en el acto de expirar, a la doncella abandonada a su suerte.



Jacques-Louis David, Dos momentos trascendentales: *La mort de Marat*, 1793, y John Everett Millais, *Ophelia*, 1852.

---

<sup>453</sup> Kristeva, Julia. *Poderes de perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*, Madrid, Siglo XXI, 1989, p. 10.



Puede ser que el pintor dignifique al insigne fallecido, como en el caso de Marat. David era amigo personal del revolucionario, y su pincel traza el retrato halagüeño de un hombre todavía joven, en la flor de la vida, en el acto de trascenderse a sí mismo mediante la palabra escrita. No hay rastro de la enfermedad de la piel que le aquejaba y que le obligaba a tomar baños calmantes (por eso escribía en la bañera), ni fealdad ni terror, sino una especie de abandono. A pesar de que la muerte por ahogamiento es una de las más angustiosas que existen, la expiración de *Ophelia* ha sido el pretexto perfecto para representar una miríada de jóvenes dulces y en actitud de abandono, con cabellos y ropajes flotando mansamente en un caudal de agua. La mirada del artista, su interpretación, dotaba a la muerte de un sesgo heroico o inmanente, incluso ejemplar o propagandístico.

Las escenas de tortura y de cadáveres abundan en el relato de una humanidad guerrera, que impone su religión y su ley a sangre y fuego, siglo tras siglo. Mártires despellejados, eviscerados o lacerados, dioses sacrificados, guerreros masacrados y mujeres ejecutadas, conforman un panteón de reliquias que, pintada, dibujada, grabada o esculpida, conocen de inmediato el ennoblecimiento que les presta la mirada del artista. Sin ir más lejos, la representación del Cristo muerto había sido un motivo iconográfico en sí mismo. Desde sus mismos inicios, la imagen del sacrificado agonizando en la cruz, y luego escenas del Descendimiento y finalmente, el cuerpo sin vida yaciendo inerte sobre un lecho.



Mantegna, *Lamentación sobre el Cristo muerto*, 1480.

Durante la Contrarreforma, en el intento de la iglesia tridentina por conmover a los fieles, se impone una figura de Cristo que es un modelo de sufrimiento y de patetismo. Hay una complacencia manifiesta en mostrar las llagas, golpes, lanzadas y finalmente, la exhibición del cadáver que, no obstante, está próximo a resucitar.

*Hegel ha puesto de relieve el doble movimiento de la muerte en el cristianismo: por una parte, hay una muerte natural del cuerpo natural: por otra, es el mayor amor, la renuncia suprema a sí mismo por el Otro. Ve allí una victoria sobre la tumba, el sheol, una muerte de la muerte e insiste sobre la dialéctica propia a esta lógica (...) Hegel subraya cuáles han sido las consecuencias de este movimiento sobre la representación. Puesto que la muerte se representa como natural, pero sólo se realiza a condición de identificarse como su alteridad que es la Idea divina, asistimos a una prodigiosa unión de los extremos absolutos, a una alienación suprema de la idea divina.*<sup>454</sup>

Sin embargo, la aparición de la fotografía a partir del S. XIX, permitió la contemplación del cadáver libre del juego de interpretaciones que media entre el artista y el espectador. Por causas naturales, o debido a la guerra, el cadáver como objeto de exhibición aparecía en toda su crudeza. Siguiendo a Debray, “Así, pues, la imagen procede, *stricto sensu*, de ultratumba, (...) *imago* y *ossa* en latín son a menudo equivalentes”.<sup>455</sup> Hay que resaltar el hecho de que la representación del cadáver nunca tiene un objetivo estético, sino de documento o incluso de recuerdo. La fotografía tiene entonces un carácter de naturaleza ajena al arte: denuncia, propaganda, o memorístico. Veamos algunos ejemplos.

---

<sup>454</sup> Kristeva, Julia. *El cristo muerto de Holbein*, en: M. Feber (ed.) *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, Vol I, Madrid, Ed. Taurus, 1991, p.272.

<sup>455</sup> Debray, Régis. *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, Barcelona, Paidós, 1994, pp. 19-34.





Cartel republicano antifascista que utiliza crudas imágenes de niños muertos durante un bombardeo, 1936.

Una de las primeras cosas que la fotografía retrata es precisamente cadáveres. Es poco conocida la costumbre, nacida a finales del siglo XIX, de inmortalizar a los seres queridos que acaban de dejarnos. Adultos, niños, e incluso mascotas queridas, forman parte de la fotografía postmortem y tienen un papel conmemorativo, de recuerdo. Es propia de un momento en el que la mortandad infantil es alta y la fotografía un bien escaso. Cuando moría alguien, especialmente cuando era muy joven, sus seres queridos querían alguna manera de fijar el recuerdo para no olvidarle. La fotografía era entonces un lujo al que sólo se recurría *in extremis*, cuando era absolutamente necesario.

En los álbumes de difuntos lo que se pretende es justamente atenuar los efectos de la muerte, de forma que el niño no parezca muerto, sino tal vez dormido. Bastante conseguido en ocasiones, en otras, la rigidez delatora provoca imágenes inquietantes en las que el medio refleja, con insobornable fidelidad, el *rigor mortis*. Es el caso del fotógrafo gallego Virxilio Viéitez Bértolo, retratista de la vida rural y popular de generaciones de sus vecinos, al que no sólo llamaban para que inmortalizaran bautizos, comuniones y bodas, sino para que inmortalizara también al niño que acababa de dejar a la familia.

*Los niños aparecen en unos ataúdes cubiertos de pétalos, a la manera de una caja de muñecas, que solían disponer sobre una mesa rodeada por otros niños, mostrándolo con una gran naturalidad y aceptación de la muerte como tal (...) destacando un encuadre mucho más cercano en el caso de los niños o bebés, anulando así la distancia y violentando aún más al espectador.*<sup>456</sup>

Esta fotografía no se considera morbosa ni inquietante<sup>457</sup>, lo que intenta con todos los recursos e inventiva a su alcance el fotógrafo es disimular la muerte. Se construyen artificios y armazones para mantener al muerto erguido, se le rodea de otras personas vivas e incluso se le abren los ojos o se le pinta una pupila sobre los párpados cerrados. La postura de las manos y de los hombros, corregida a veces mediante guías, no puede desmentir la pesadez del cuerpo, que traiciona, sin embargo, las intenciones de la familia y del fotógrafo. Rodeado de niños vivos, la imagen del difunto, en un momento caracterizado por los largos tiempos de exposición de las cámaras, solía salir inusualmente nítida.



Imagen anónima de fotografía de difuntos en el cambio de siglo.

Hoy en día la tendencia está volviendo en las salas de maternidad. La ONG *Now I lay me down to sleep (Ahora me echo a dormir)* ofrece, mediante el trabajo de fotógrafos voluntarios, el retrato postmortem del hijo fallecido. "Estos retratos pueden parecer morbosos", explica Sandy Puck, fundadora de la ONG, "pero es que la gente no puede

---

<sup>456</sup> Véase la obra del fotógrafo gallego Virxilio Vieitez en: Virginia de la Cruz Lichet. "Más allá de la propia muerte. En torno al retrato fotográfico fúnebre", en: V. Bozal (ed.), *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*, Madrid, A. Machado libros, 2005.

<sup>457</sup> Si bien es precisamente por estas razones que hoy es objeto de un voraz coleccionismo.

imaginar lo que significa olvidar el rostro de alguien de quien no guardas una sola imagen".<sup>458</sup>



Imagen procedente de la página <https://www.nowilaymedowntosleep.org/>

El papel de denuncia que asume la fotografía, como medio directo de mostrar la realidad de forma aparentemente objetiva (si bien, como comprobaremos más tarde, no existe fotografía inocente, de la misma forma que no existe mirada inocente), tiene una función de compromiso político e ideológico, y la muerte como motivo es un tema predilecto en el desarrollo del joven arte. Tal es el caso de la fotografía de guerra. La censura del Estado sobre el documento gráfico, que impedía mostrar los cadáveres de la propia nacionalidad para evitar la desmoralización, comenzó durante la Guerra de Crimea y la Guerra de Secesión americana. En esta primera, el fotógrafo Roger Fenton cumplió escrupulosamente las instrucciones del Ministerio de Guerra, presentando la contienda como una “solemne excursión sólo de hombres”.<sup>459</sup> Solamente se toma alguna licencia en la fotografía *El valle de la sombra de la muerte* (1855), donde seiscientos soldados británicos habían sido masacrados, y Fenton arregla la imagen de un desierto con resonancias bíblicas, perlado de bolas de cañón convenientemente distribuidas.

---

<sup>458</sup> Gálvez, Patricia. “Retratos para la eternidad”, Madrid, *El País*, 6 de septiembre de 2009.

<sup>459</sup> Sontag, Susan. *Ante el dolor de los demás*, Madrid, Alfaguara, 2003, p. 61.



Roger Fenton, *El valle de la sombra de la muerte*, 1855.

Pero no siempre la labor de los primeros fotógrafos de guerra fue comisionada, como en el caso de Fenton. La realidad de los campos de batalla fue también descrita sin ambages en aquellos primeros documentos visuales. La agencia Brady documentó la guerra de Secesión de Estados Unidos sin ahorrar detalles de soldados muertos, al parecer con la sana intención de que el desastre no se repitiese. No se censuró ni se controló en un primer momento, ya que las autoridades no calibraron el impacto que produciría en la población civil la visión de los cuerpos de sus soldados abandonados en el campo de batalla, y permitieron la toma de fotografías que volvían a casa en tarjetas estereográficas y álbumes de recuerdo<sup>460</sup>.



Timothy O'Sullivan, *The harvest of death*, 1863.

---

<sup>460</sup> Pultz, John. *Photography and the body*, Londres, The Orion Publishing group, p. 32.

Es a partir de la Primera Guerra Mundial y de la documentación visual de la misma cuando la muerte empieza a banalizarse hasta llegar a la muerte en directo contemporánea. De hecho, ha jugado un rol predominante en la re-definición del cuerpo muerto. Es muy probable que un joven occidental nunca haya visto un cadáver de cerca, pero a cambio ha podido ver cientos de imágenes de muertes, reales o fingidas, extraídas del caudal informativo o de Internet, a poco que sienta curiosidad.

El cadáver permanece, siempre, como efecto de una violencia, de facto o natural. En la modernidad, Andy Warhol es de los primeros en comprender esa épica de la muerte moderna. Es muy conocida su aséptica, fría serie de sillas eléctricas, asaltos raciales, accidentes automovilísticos. En el relato del horror seriado, en cada repetición se pierde un poco de sentido, un poco del espanto inicial. “Si bien un acontecimiento conocido por fotografías sin duda se vuelve más real que si éstas no se hubiesen visto nunca, luego de una exposición reiterada el acontecimiento también se vuelve menos real”, escribe Susan Sontag.<sup>461</sup>



Richard Avedon, *Andy Warhol tras el ataque de Valerie Solanas*, 1969.

---

<sup>461</sup> Sontag, Susan. *Op Cit.*, p.122. Sontag cambió de parecer con los años, interrogándose sobre la validez contemporánea de este supuesto, mantenido por ella misma en 1977, argumentando que esta visión se ha vuelto conservadora con el tiempo.

Richard Avedon fotografía su torso cosido por las cicatrices tras el ataque sufrido por Valerie Solanas. Robert Hugues dice a propósito de este dato:

*Fue como si, después de haber estado a punto de morir en 1968, se hubieran cortado definitivamente las líneas sensitivas de Warhol (...) Sin embargo, el hecho de que le dispararan se vio reflejado en sus primeras pinturas- la muerte proletaria en los accidentes de coches, la silla eléctrica con la señal ordenando SILENCIO en una puerta cercana, los retratos taxidérmicos de Marilyn muerta- dotándolas de un glamour ficticio como alegorías del destino. Por aquel entonces se malgastó mucha prosa vacua en Andy, se hablaba del arte plateado de la muerte y cosas por el estilo (por cierto que nunca se recalcó que fueron los amigos de Warhol, antes que él mismo, quienes sugirieron todas estas imágenes).<sup>462</sup>*



Andy Warhol, *Mrs. McCarthy and Mrs. Brown (Tunafish Disaster)*, 1963.

*Mrs. McCarthy and Mrs. Brown (Tunafish Disaster)*, es una serigrafía que muestra a dos amas de casa intoxicadas por una lata de atún, cuyas imágenes han sido extraídas de los medios de comunicación. *Silver car crash* (1963) es literalmente un coche destrozado tras un brutal accidente de tráfico. Sobre estas series, que contienen asimismo perspectivas de la silla eléctrica, Warhol declaró:

*Mis series de pinturas dedicadas a la muerte estaban divididas en dos partes: en la primera parte, el tema era gente famosa, en la segunda parte, gente de la que nadie ha oído hablar. Yo pensé que la gente antes o después pensaría sobre ello: la chica que saltó del Empire State, la mujer que comió atún estropeado, y gente*

---

<sup>462</sup> Hugues, Robert. "El ascenso de Andy Warhol", en Wallis, Brian (Ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid, Akal, 2001, p. 52.



*que murió en accidentes de coche. No sentía compasión especial por ellos, pero la gente va a lo suyo y de repente reacciona, en el análisis final, de una manera muy diferente cuando la persona muerta era un extraño. Así que yo me decía a mí mismo que sería bonito para toda esa gente desconocida, si, por una vez, la gente, que normalmente es indiferente, pensara en ellos una vez.*<sup>463</sup>

Estrella de Diego, en *Tristísimo Warhol* (1999), ve una correlación entre publicidad y naturaleza muerta que ya había advertido Clement Greenberg a finales de los sesenta. Esto representa un puente que se tiende entre el arte clásico y la vanguardia artística. Greenberg, de hecho, se refiere a los que él denomina neo-Dadaístas como “pintores de gallinas desplumadas en lugar de faisanes, tarros de café o trozos de pastel en lugar de jarrones de flores”.<sup>464</sup>

En 1977 y 1978, Warhol se fotografía con una calavera que había comprado en París. La obra recuerda a las vánitas del Barroco, a las naturalezas muertas del gran arte europeo.



Andy Warhol, *Self-portrait with skull* (Autorretrato con calavera), 1978.

---

<sup>463</sup> Alfano Miglietti, Francesca. *Extreme bodies. Use and abuse of the body in art*, Milán, Skira, 2003, pp.68-69.

<sup>464</sup> De Diego, Estrella. *Tristísimo Warhol*, Madrid, Siruela, 1999, p. 172.



Uno de los pocos artistas contemporáneos que trabajan con la muerte a partir de una poética de la desaparición es el artista francés Christian Boltanski. Su trabajo se orienta hacia los despojos que se dejan atrás y a la dificultad de establecer la propia identidad a partir de éstos. Su estudio de la muerte se realiza a través de la huella fotográfica u objetual que deja nuestra desaparición. Especialmente había tratado el tema de la inmolación de los judíos a manos de los nazis, que en los museos del holocausto evoca la misma cualidad espectral que turba al espectador mediante la acumulación de objetos personales: peines, zapatos, gafas..., todo aquello de lo que los internos eran despojados a la llegada al campo de exterminio, y que conservan, en su número abrumador, una gran carga emotiva y poder de evocación.



Christian Boltanski, *Untitled (Reserve)*, 1989.

*Ciertamente, todo debe desaparecer. Todos nuestros esfuerzos para luchar contra la muerte, contra la desaparición, son en vano. Cuando alguien muere, es lo que he llamado la pequeña memoria, lo que de verdad desaparece. Todo lo que ellos sabían, sus historias, sus libros favoritos, sus memorias... Todo lo que nos forma y nos construye desaparece totalmente cuando morimos. La gran historia está en los libros, pero la pequeña historia es muy frágil. Al principio de mi trabajo, la primera cosa que intenté fue preservar mi vida en muchas cajas de galletas, para*

*ponerlo todo en una especie de caja para el pan. Por supuesto, yo sabía desde el comienzo que era algo imposible y totalmente ridículo. Al comienzo de mi vida, hablé de mi infancia, lo cual es el común denominador de todos nosotros. Cuanto más trabajaba, más tendía yo a desaparecer. Lo que de verdad desaparecía es el chico que yo era (...) Archivos de memorias, souvenirs, pruebas de existencias sin historia, sin gestos épicos, sin actos heroicos, objetos que se quedan como carcasas, como mercancía sin valor, porque su valor no era intrínseco, sino que estaba ligado...*<sup>465</sup>

Boltanski se crea una nueva identidad a partir de esos despojos de memoria, de forma que la identidad, tan basada en los recuerdos, es una construcción de distintas aportaciones, configurando una nebulosa de experiencias que queda abstraída en los restos, las huellas del paso por el mundo. El cadáver es un espectro, que se condensa en ropas usadas, objetos sin valor, fotografías sin otro valor que el sentimental. Es una muerte anónima, intrascendente, una archivística del documento.



Félix González-Torres, *Untitled (Death by gun)*, 1996.

El desaparecido artista cubano Félix González-Torres también trató el tema de la muerte desde la perspectiva de la desaparición. En *Untitled (Death by gun)*, de 1996, documentó todas las muertes por arma de fuego que se daban en Estados Unidos en el curso de una semana. La ausencia se plasmaba en las obras de caramelos que se apilaban en un rincón de la galería y que pesaban exactamente el peso de su amante

<sup>465</sup> Alfano Miglietti, F. *Op. Cit.*, p. 71.

desaparecido o los pesos combinados del artista y su pareja. El público era libre de tomar los que quisiera, de manera que la obra terminaba desapareciendo, en un proceso en el que el espectador contribuía forzosamente. La evaporación simbólica de la vida a la que se aludía ocurría ante sus propios ojos, como en el caso de *Untitled (Portrait of Ross in L.A.)* de 1991. González-Torres es quizá más conocido por las 24 vallas que distribuyó por Nueva York después de la muerte de su pareja Ross Laycock por complicaciones relacionadas con el sida, causa de la que él mismo moriría en 1996. Grandes anuncios se repartieron por la ciudad mostrando la imagen de una cama doble, con las señales de las cabezas aún en las almohadas. La cama vacía, los restos de la presencia humana, evocaban una relación estrecha y también la ausencia, el despojo.



Félix González-Torres, *Untitled*, 1991.

Pero en cierta forma es una excepción. La regla es trabajar sobre la muerte con el objeto físico que deja constancia de la misma: el cadáver.

Dice

que el deseo de ver cuerpos dolientes es al menos tan acuciante como el de ver cuerpos desnudos.<sup>466</sup> Para ver cuerpos muertos y desnudos, estos últimos

---

<sup>466</sup> Sontag, S. *Op. Cit.*, p, 52.

mayormente femeninos, desplegó toda su industria de virtuosismo el arte del pasado. Hoy, el arte sigue proporcionándonos ocasión de contemplar la muerte ajena. Escenas de horror y duelo se abstraen del caudal informativo para convertirse en arte. Fotografías de autopsias y morgues nos asaltan desde los circuitos artísticos.

El cadáver es un objeto nihilista radical; para Kristeva, la imagen del cuerpo muerto representa la abyección absoluta. Sería el escombros en su sentido literal:

*De hecho, la palabra “cadáver”, proviene del latín cadere, significa, en su raíz etimológica, “caer”; y ciertamente, ¿qué es el “escombros” sino la parte desprendida de una arquitectura que ha tornado su anterior verticalidad, su natural impulso ascensional, en un proceso de caída libre que transforma la atmósfera clara y luminosa del cielo en el aire sombrío e irrespirable de las escombreras?*<sup>467</sup>

Pero el uso de difuntos en el arte también puede ser visto como un negocio desaprensivo. La artista tailandesa Araya Rasdjarmrearnsook trabaja usando cuerpos de gente que acaba de fallecer. En *Conversation I* (2005) lee pacientemente en voz alta flanqueada por dos cadáveres cubiertos por una sábana blanca.



Araya Rasdjarmrearnsook, *Conversation I*, 2005.

---

<sup>467</sup> Cruz Sánchez, Pedro A. *La vigilia del cuerpo: arte y experiencia corporal en la contemporaneidad*, Murcia, Tabularium, 2004, p. 99.

La artista Sue Cox recibió “cartas de odio” cuando presentó una exposición de fotografías de cuerpos en descomposición tomadas en la morgue de Manchester.<sup>468</sup>

*Veamos, por ejemplo, la familiar sensación de consternación que nos sobreviene cuando vemos cadáveres sin enterrar (...) Es posible que una razón para nuestra consternación ante semejantes obras tenga que ver con la violación de un principio moral. A lo mejor estos muertos han sido asesinados. También es posible que sintamos que se ha violado su intimidad, que los han expuesto indebidamente a la mirada de extraños. Pero aunque encontremos razones para desaprobarnos lo que se les ha hecho, las razones por sí mismas no bastan para explicar nuestro rechazo a lo que vemos.*<sup>469</sup>

Cabría recordar que Bataille cifra el comienzo de nuestra humanidad en el gesto de enterrar a los muertos, de preservarlos de convertirse en alimento para los carroñeros, pero también, de no verlos. Apartar la vista de ellos, esconderlos, porque permanecen como el signo de una violencia que ha acontecido y que representa el destino trágico de cada uno de nosotros:

*Hoy, esta diferencia caracteriza aún a un ser humano y lo distingue del animal; lo que llamamos la muerte es antes que nada la conciencia que tenemos de ella. Percibimos el paso que hay de estar vivos a ser un cadáver; es decir, ser ese objeto angustiante que para el hombre es el cadáver de otro hombre. Para cada uno de aquellos a quienes fascina, el cadáver es la imagen de su destino. Da testimonio de una violencia que no solamente destruye a un hombre, sino que los destruirá a todos. La prohibición que, a la vista del cadáver, hace presa en los demás, es el paso atrás en el cual rechazan la violencia, en el cual se separan de la violencia.*<sup>470</sup>

Pero en el arte de nuestro tiempo, el cadáver, cosificado, es observado minuciosamente. La necesidad de llevar a la sala de exposiciones lo que es un

---

<sup>468</sup> Julius, Anthony. *Transgresiones. El arte como provocación*, Barcelona, Destino, 2002, p. 136.

<sup>469</sup> *Ibidem*.

<sup>470</sup> Bataille, Georges. *El erotismo*, México, Tusquets, 1997, p.44.



acontecimiento íntimo, y en general reservado a los familiares del difunto, resulta cuando menos chocante. También cabría preguntarse por cuestiones de índole ético, cuando sabemos que la mayoría de los difuntos son vagabundos, gentes sin hogar ni recursos para ser enterrados, que no necesariamente mostraron su conformidad con su celebridad postmortem. A veces el artista no se conforma con retratar la imagen desoladora del muerto, sino que lo adereza añadiéndole partes o adornos, en una recombinatoria mórbida en la que un rostro puede reclinarse entre flores, en compañía de un mono, un brazo amputado señalar un reloj o una cabeza decapitada descansar sobre el cuerpo de un perro.



Joel-Peter Witkin, *Dog on a pillow*, 1994.

Joel-Peter Witkin es un artista neoyorquino que trabaja con imágenes turbadoras y poderosas, encuadradas en una estética del siglo XIX. Escenas de personas discapacitadas o ambigüedad sexual conviven, en sus fotografías, con cadáveres o partes de cuerpos muertos que se configuran como bodegones macabros. Ha retratado actos de sadomasoquismo, zoofilia, necrofilia, el catálogo completo de la perversión sexual. Pero se le conoce especialmente por sus fotografías de cadáveres. *El beso* (1982), es una de sus obras más conocidas. Con partes corporales conforma naturalezas muertas que a veces contienen referencias bíblicas o artísticas. Witkin hace posar los cadáveres ante su objetivo como si se tratase de objetos indistinguibles del atrezzo que rodea la fotografía. Su técnica, su uso de la luz, propia del ambrotipo decimonónico, confiere a la factura de las imágenes una impresión muy dramática.

Cabezas, manos, torsos, las suturas de una autopsia, las mutilaciones de la clase de anatomía, son los temas de sus obras. Sus composiciones pueden resultar turbadoras, incluso crueles. ¿Cabría decir que el *objeto cadáver* es la *vánitas* contemporánea, y el lugar de la caza de antaño lo ocupan los cuerpos de las personas que nadie ha reclamado?



Joel-Peter Witkin, *The Kiss*, 1982.

En la década de los noventa un colectivo artístico desató indignación y repulsa en México. Artistas vinculados a la Universidad Nacional Autónoma de México como Arturo Angulo, Juan Luis García, Carlos López y Teresa Margolles fundaron el grupo de *performance* SEMEFO (siglas de Servicio Médico Forense). Desde sus comienzos, trabajaron con animales muertos y cuerpos y materiales provenientes de la morgue. Su interés enlazaba con la violencia institucionalizada y la herencia mexicana de representación de la muerte, pero también con el pensamiento europeo de vanguardia.

*Ya habíamos estado en la morgue. Nuestra idea de la muerte no era al modo florido, místico y heroico de la tradición mexicana, sino como transgresión, como vínculo límite con lo animal, con la continuidad...todo provenía de vivencias, de recuerdos infantiles, de experiencias de vigilia y de alucines con drogas, con*



*alcohol, de las paranoias personales de cada uno. Ya sabes: la muerte como posibilidad del campo erótico: Bataille, Baudelaire, Ciorán...*<sup>471</sup>

Sus primeras *performances* tenían como referencia el teatro de la crueldad de Artaud, la relación de erotismo y muerte tal y como fue enunciada por Bataille, el accionismo vienés, las *performances* sangrientas de Gina Pane y las actuaciones del grupo de teatro la *Fura dels Baus*. *Viento negro* (1990) o *Máquinas célibes* (1993) eran acciones que perseguían inducir al espectador a un estado de terror o ansiedad, transgrediendo sus límites y agrediéndolo.

En la exposición *Lavatio corporis* (1994) mostraron composiciones con cuerpos de animales, entre ellos un carrusel hecho con caballos disecados. Sin embargo, los animales terminaron estropeándose, y entonces SEMEFO empezó a interesarse por lo que llamaron *la vida del cadáver*<sup>472</sup>, los agentes de la putrefacción que operan sobre la carne muerta.

*Esas materias movientes, fétidas y tibias, cuyo aspecto es horroroso, en las que la vida fermenta, esas materias en las que bullen los huevos, los gérmenes y los gusanos están en el origen de esas reacciones que llamamos náusea, repugnancia, asco. Más allá del aniquilamiento por venir, que dejará sentir todo su peso sobre el ser que soy, que espera ser aún, cuyo sentido propio, más que ser es esperar ser (como si no fuera la presencia que soy, sino el porvenir que espero, que sin embargo no soy), la muerte anunciará mi retorno a la purulencia de la vida. Así puedo presentir –y vivir en la espera de– esa purulencia multiplicada que por anticipado celebra en mí el triunfo de la náusea.*<sup>473</sup>

SEMEFO trabaja con un *ready-made* que no es del objeto, sino el “*ready-made* de otra vida, de la vida del cadáver”.<sup>474</sup> Lo informe de la materia y lo abyecto de su concepción se evidencia en piezas que contienen grasa de cadáveres, cabellos humanos recolectados en diversas morgues.

---

<sup>471</sup> Sánchez, Osvaldo. “SEMEFO: La vida del cadáver”, en: *La hora de los monstruos. Imágenes de lo prohibido en el arte actual*, Madrid, *Revista de Occidente*, n.º Febrero 1998, p. 132.

<sup>472</sup> *Íbidem*.

<sup>473</sup> Bataille, Georges. *Op. Cit.*, p. 80.

<sup>474</sup> Sánchez, Osvaldo. *Op. Cit.*, p.137.

*Otro ejemplo son las sábanas, las mismas que expusimos en Madrid en “El ojo atómico” (1997). No son sábanas como una huella expresionista. Esas sábanas las sacamos directamente de la morgue, pagando una “mordida” (un soborno). Apparently, son las sábanas de los hospitales en las que se envuelven a los muertos sin identificar antes de enviarlos a la morgue. Cuando vimos la acumulación de sangre sobre las sábanas dijimos “esto es suficiente”. Y así las expusimos. Hay modos de leer el destino de ese cuerpo en particular, a partir de las heridas, de las manchas de sangre. En Madrid las sábanas tuvieron una lectura más referida a la muerte, como expresión de mexicanidad. Pero nuestro discurso no es la muerte, sino el cadáver...la vida del cadáver, eso que aun con sólo haber estado allí un día, un minuto, unos años, sigue generando gérmenes, microbios, gusanos...un olor que es también el de la vida.<sup>475</sup>*



Teresa Margolles, *Para que aprendan a respetar*, 2010.

Teresa Margolles continuó su trabajo en solitario, usando la materia orgánica para denunciar el estado de violencia en el que se vive en el México actual, especialmente en Ciudad Juárez. En este sentido, ha realizado obras con sábanas impregnadas en los fluidos de la muerte o la sangre de las ejecuciones. Se ha autorretratado sosteniendo entre sus brazos el cadáver de una niña que nadie reclamara, untada con los líquidos conservantes de la morgue. El retrato, que puede resultar morboso y macabro,

---

<sup>475</sup> *Ibid.*, p. 138.

adquiere otro significado cuando descubrimos que la autora conocía a la niña, que vivía en la calle y de la que nadie se ocupaba, y que un día apareció muerta.<sup>476</sup>



Teresa Margolles, *Autorretrato*, 1998.

En *Estudio de la ropa de un cadáver* (1997), recoge los despojos dejados por los muertos anónimos que jalonan las calles de su México natal, los cuerpos que nadie reclama o a los que nadie paga un entierro. El olor que acompaña sus instalaciones en ocasiones ha obligado a cerrar o suspender momentáneamente las mismas. En *Catafalco* (1997) ha realizado el vaciado de cuerpos muertos en yeso, dejando la impronta de piel y pelo apresados en la materia. Ha enmarcado las portadas de periódicos mexicanos en los que se anuncian los muertos del día (las cantidades son abrumadoras para el observador europeo), y ha confeccionado piedras, a modo de lápidas, con tierra recogida en las escenas del crimen de las maquiladoras asesinadas de Ciudad Juárez y Chihuahua.

---

<sup>476</sup> Scott Bray, Rebecca. "En piel ajena: the work of Teresa Margolles", Sidney, *Law text culture*, n° 11, Special Issue, 2007, p. 28.



Teresa Margolles, *Catafalco* (1997)

A principios de los noventa, el artista Andrés Serrano obtiene autorización administrativa para fotografiar en un tanatorio desconocido, siempre y cuando respete el anonimato de los cadáveres. Es esta necesidad de ocultar su identidad la responsable de la fragmentación de los cuerpos. En la serie *The Morgue* (1992) algunas escenas alcanzan un inimaginable grado de repugnancia, debido al gran formato que utiliza en las fotografías.

La melancolía saturnina es un rasgo al que sucumbían los artistas en la imaginación popular, en parte debido a la frecuentación de hospitales y cementerios en busca de una lección de anatomía. El médico y el artista han buscado en el contacto con lo muerto una valiosa instrucción para ejercitar su práctica. En *The Morgue*, el cuerpo es rehén de la tumba y no puede esconderse tras el eufemismo. Sin identidad, nacionalidad, edad o nombre, las fotografías de *The Morgue* apuntan escuetamente a la causa de la defunción, a una forma cínicamente clínica de designación: *Fatal Meningitis, Infectious Pneumonia, AIDS related death...*

La formación en publicidad delata al artista en la escala monumental de los cibachromes, cuya saturación del color contiene propiedades casi palpables. Es la estética brillante y reconocible del anuncio, la cualidad sensual de la imagen concebida para atraer la mirada. Pero las figuras y composiciones también invocan otras figuras y

otras composiciones, herederas éstas de la gran tradición de la historia del arte, fórmulas ensayadas una y mil veces en el tránsito de los siglos.

La perspectiva desde la que contemplamos el cadáver de un hombre (*Gun Murder*, 1992) nos remite a una postura crística clásica en las imágenes de los descendimientos de la Cruz, al flujo de los miles de cuerpos yacentes de Jesús. Envuelto en pliegues, este *contraposto* sutil ha sido fijado a medias por el *rigor mortis* y por la materia oleosa de la memoria pictórica.



Andrés Serrano, *Gun Murder*, 1992.

Evocando la pintura italiana de influencia franciscana que exalta y sublima una carne que no está nunca del todo muerta, sino dormida a la Resurrección, todavía se nos desvelan más desamparados estos muertos anónimos. Están aislados de los demás y de sí mismos por una oscuridad barroca que les cerca y contra la que se recortan, a veces con suavidad, a veces de forma tajante e hiperdramática. *Caravaggiesca* es la sombra que unge esta carne dividida: un pie, una mano, una úlcera en una piel calcinada...<sup>477</sup> Nunca se ve la morgue, el escenario, lo que rodea al cadáver. La oscuridad tiene un efecto casi acústico, la versión de un silencio teatral en el que al espectador se le concediese una pausa dramática para enfrentarse a la obra.

---

<sup>477</sup> Para un estudio más detallado de la relación de Serrano con lo barroco y Caravaggio, ver Bal, Mieke. "Los cuerpos barrocos y la ética de la percepción", AAVV. *El Dedo en la llaga*, Álava, Artium, 2006.



Andrés Serrano, *Fatal meningitis II (The Morgue)*, 1992.

El alcance real de la brutalidad de *The Morgue* nos asalta cuando advertimos la cualidad tornadiza del tono de la piel, un tono que delata las primeras muestras de la descomposición. La luz uniforme, casi petrificada ante nuestra mirada, traza el surco mortecino de la vena, la condensación azulada en torno a los labios del cadáver, o la estría mal cerrada tras la indagación de la autopsia. En algunos casos, el cuerpo ha empezado a ser consumido por los agentes de la putrefacción.



Andrés Serrano, *Infectious pneumonia*, 1992.

En palabras de los padres de la iglesia Odón de Cluny y san Anselmo de Canterbury:

*La belleza del cuerpo está enteramente en la piel. En efecto, sin los hombres vieses lo que hay bajo la piel, dotados, como el lince de Beocia, de interior penetración visual, sólo la visión de las mujeres les sería nauseabunda: esa femenina gracia es sebo, sangre, humores, hiel. Considerad lo que se oculta en las*

*narices, en la garganta, en el vientre, suciedades en todas partes. Y nosotros, que nos repugna tocar incluso con la punta del dedo el vómito o el estiércol, ¿cómo podemos desear estrechar en nuestros brazos un simple saco de excrementos?*<sup>478</sup>

La suntuosidad de la fotografía nos permite aislar el detalle, a veces impúdico, de los poros y pelos nasales del cadáver, o la impresión del elástico de un calcetín en torno al tobillo de un niño pequeño. Un trazo de identidad en el devenir anónimo de los muertos que nos incita a proyectarnos, a identificarnos con ellos, a vernos a nosotros y a nuestros seres queridos donde ellos se ven.

Contrasta con el imperativo de asepsia al que sometemos el cuerpo vivo esta incontinenencia de la materia en la muerte. El muerto ha sido liberado de la obsesión occidental con doblegar el olor, el sudor y todas las demás secreciones inoportunas del cuerpo. Bajo su superficie advertimos la frenética actividad de seres oportunistas y microscópicos, no ya posados con melancólica elegancia en la decrepitud de lienzos venerables, sino colonizando ávidamente esta tierra de nadie a la que una fuerza viscosa va ganando para el dominio de lo informe. Es por eso que el cadáver es la máxima impureza: está en un punto de no retorno, excluido del presente y del futuro. A medida que los límites de esta no-persona se hacen difusos y son excedidos por la sustancia abyecta, más necesario es su confinamiento en la tumba. Esa desconfianza básica, atemporal, hacia el propio cuerpo, tal vez escenifique el miedo a la pérdida de control, el terror al abandono de la voluntad. En todas las sociedades, el contacto con el cadáver se considera un peligro amenazante investido de los poderes de la contaminación.

*El sistema hindú de las castas, al mismo tiempo que abarca a todas las minorías, abarca a cada una de ellas como a una sub-unidad cultural distintiva. En cualquier localidad, cualquier sub-casta tiende a ser una minoría. Mientras más puro y más alto sea su estatuto de casta, más minoritaria ha de ser. Por lo tanto, la repugnancia a tocar cadáveres y excrementos no expresa meramente el orden*

---

<sup>478</sup> Navarro, Ginés. *El cuerpo y la mirada. Desvelando a Bataille*, Madrid, Anthropos, 2002, p. 20.



*de casta en el sistema considerado como una totalidad, la angustia con respecto a los márgenes corporales expresa un peligro para la supervivencia del grupo.*<sup>479</sup>

Andrés Serrano ha deconstruido el cuerpo del discurso biológico, filosófico, religioso, antropológico y artístico. Lo ha abordado desde todos los extremos, desde todos los ángulos: fluidos vitales y humores de podredumbre, carne estigmatizada, fetiche e instrumento sexual, impostura y desnudez. En *The Morgue*, nos habla en un lenguaje antiguo hablado por muchas voces a través de los siglos. La bolsa forense, a modo de sudario, articula la relación del lienzo y de la carne, expresada a través de la gramática del pliegue. Y es este pliegue, cuando se pronuncia, conduciendo la luz subterránea a través de la piel insensible, el que nos remite a los viejos maestros de la pintura, a la lección de claroscuro, a la aritmética del dibujo del natural. Alguien ha insistido en que el erotismo de Santa Teresa no podría existir sin el pliegue que asiste su éxtasis. Hasta tal punto depende el cuerpo de lo que le envuelve.

Esta misma arquitectura cifrada de la carne y la mortaja se da en las manos, presentes en el arte occidental en su oficio de acariciar, mesar, abarcar, despellejar, bendecir o entregar...Serrano las muestra rotas de intentar detener la hoja homicida, o con los dedos unidos como las nervaduras de una cúpula, pero siempre con un raro atributo retrospectivo: murmura el eco de *La Catedral* de Rodin o el eje que articula todo lo que existe de la escena sixtina de *La Creación*. Nos emplazan en otro tiempo y en otro lugar, en otra realidad de la muerte, en otro ámbito de sombra y perspectiva. Nos emplazan donde la muerte persiste.

La artista americana Sally Mann, famosa por haber causado escándalo y malestar en los noventa con las fotografías del estilo de vida libre y desprejuiciado de su familia, en especial debido a las fotos de sus hijas pequeñas desnudas, realizó a principios de dos mil una serie llamada *Body Farm*. La Universidad de Tennessee le facilitó el acceso a los cuarenta cuerpos que dejaron pudrir al aire libre, para documentar las fases de deterioro de cadáveres dejados a la intemperie a merced de los elementos.

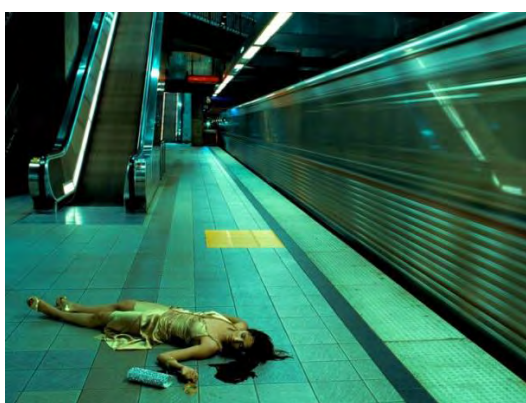
---

<sup>479</sup> Douglas, Mary. *Pureza y peligro. Análisis de los conceptos de contaminación y pureza*, Madrid, Siglo XXI de España Editores, 1973, p.168.



Sally Mann, *Body Farm*, 2000-2001.

Muy diferentes son las escenas de asesinatos y suicidios que compone la neoyorquina Melanie Pullen, que se inspira en las revistas de moda en su serie más famosa: *High Fashion Crime Scenes* (1995-2005). Inspirada por la moda y el cine, Pullen reproducía escenas del crimen durante meses hasta crear una atmósfera de crimen en la que se integraban, de forma harto peculiar, los accesorios y trajes de alta costura que lucían las modelos contratadas a tal fin. Su glamourización de la muerte contradecía el hecho de que se inspirara en escenas de crímenes reales, sucedidos sobre todo durante los años cincuenta.



Melanie Pullen, *High Fashion Crime Scenes*, 1995-2005.

También el pensamiento de la propia muerte ocupa algunas propuestas que giran en torno a la disgregación del cuerpo del artista. Gina Pane ya había escenificado una

fantasía macabra en torno a la propia desaparición en los años setenta. En una *performance* ya clásica realizada en Innsbruck en 1974, Pane mostraba su rostro cubierto de gusanos pululantes.



Gina Pane, *Death Control*, 1974.

*The Viewing* fue un proyecto de Bob Flanagan que no llegó a realizarse. Pretendía que a su muerte se introdujese una cámara en el interior de su ataúd para emitir su propia putrefacción vía satélite.

*Me gustaría realizar una obra post-mortem. Quiero ser enterrado con una cámara de vídeo en una tumba o algo así...para un museo, o para la casa de algún loco coleccionista con los que estoy poniéndome en contacto. Es una buena forma de obtener beneficios por adelantado...Sería más o menos así... "si usted me paga ahora una cierta cantidad de dinero, podrá tener un monitor en su casa..." La pieza se titulará The Viewing. Uh! Creo que tendréis que gastar una fortuna para tener una conexión vía satélite al monitor de vídeo. Y así, siempre que alguien quiera podría ver cómo estoy progresando, es decir, descomponiéndome.<sup>480</sup>*

La muerte también fue el objeto de una de las exposiciones más conocidas de finales de siglo: *Körpewelten*, o *Body worlds*, una exhibición itinerante del médico alemán Gunther von Hagens, que presentaba su exposición como un acontecimiento a medio camino entre la pedagogía y el arte. Unos doscientos restos humanos eran aquí

---

<sup>480</sup> Amorós Blasco, Lorena. "Ante la bofetada de lo real", en: AAVV. *Lo real*, Madrid, *Revista de Occidente*, n°298, Marzo 2006, p. 39.

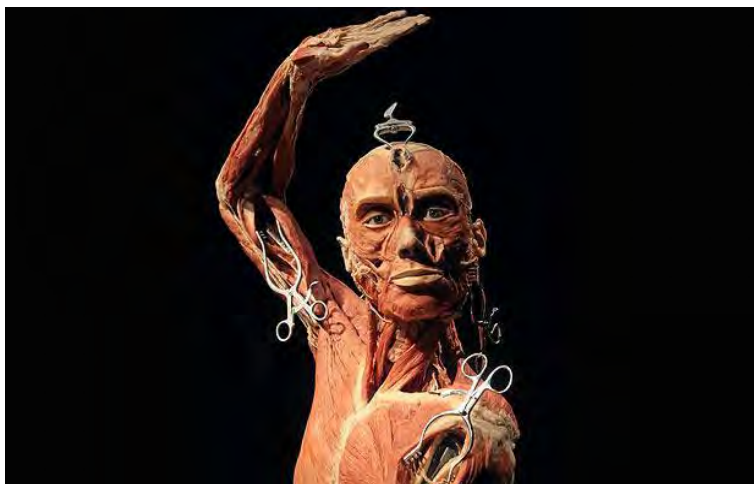
exhibidos con la inevitable controversia religiosa y legal, y el consiguiente éxito de espectadores, que se computan ya por millones en todo el mundo. Alrededor de 1978, el médico, proveniente de la antigua RDA, patentó un método para la conservación de los cuerpos que permitía sustituir la humedad de los mismos por una especie de plástico. Esta técnica, mucho más compleja de lo que cabría explicar aquí, permitía una diáfana presentación de los tejidos y órganos, sin la característica pestilencia a formol. La limpieza de este sistema, llamado *plastinación*, ofrecía además una capacidad de manipulación aparentemente ilimitada de las partes corporales. Podía hacerse con un cadáver casi lo que a uno se le ocurriese, desde rebanarlo en rodajas de pocos milímetros de espesor a doblar cómodamente estas lonchas más parecidas a acetatos multicolores que a carne humana.

Tal vez porque no hubo organismo público que se decidiera a subvencionarla, Von Hagens tuvo que recurrir a la financiación privada, y por tanto, a la *espectacularización* de la muestra para aumentar su rentabilidad: “Somos la única exposición educativa con éxito sobre la tierra que sale adelante sin apoyo gubernamental”.<sup>481</sup>

Muchos e inaprensibles factores confluían en el inverosímil éxito de la exposición. Por una parte, el propio profesor, quintaesenciado como una autoparodia del científico siniestro. Su ascendencia germánica, además, invocaba la presencia espectral de personajes entre la realidad y la ficción que van desde Méngel al Dr. Frankenstein en lo que a la parte médica se refería. Por lo que al arte tocaba, su peculiar sombrero podía tomarse como una cita a la *Lección de anatomía del Dr. Tulp* de Fran Hals o una alusión a la inclasificable imagen del iconoclasta Joseph Beuys. En su manipulación de los cadáveres, algunos podían retrotraerse al *Carnicero de Plainfield* del psicópata Ed Gain.

---

<sup>481</sup> Meek, James. “Show of dissected corpses cuts both ways”, Londres, *The Guardian*, 23 de marzo de 2002.



Un donante plastinado en la exposición *Body worlds* de Gunther von Hagens, (1996-2014)

Heredero de la *Wunderkammern* o los gabinetes de curiosidades de los siglos XVI y XVII, donde algunos coleccionistas célebres como el zar de Rusia Pedro el Grande habían atesorado una colección de rarezas, deformidades y excentricidades precursora de las ferias de monstruos del siglo XX:

*En la colección del zar de la gran Rusia - cómodo en lo terrible al estilo de la época en que vive-, junto a las clásicas muñecas miniaturizadas, síntoma de lo maravilloso, se conservaban instrumentos de tortura y quirúrgicos, esqueletos, ojos y orejas de metal y cristal, un gallo de cuatro patas, una oveja con dos cabezas, su curiosidad de corte, Foma, quien tenía dos dedos en cada mano y cada pie y que al morir fue disecado, además de una colección de muelas que al parecer él mismo había extraído y en cada una de las cuales se podía leer la descripción de la víctima de tan estrafalario hobby (...) Entre otras posesiones, la colección incluía un niño embalsamado que, según cuentan las crónicas, Pedro encontró tan conmovedor que no pudo evitar agacharse a besar su rostro. Siameses con deformidades en la columna- los que luego expondría el XIX en las barracas de feria-, órganos variopintos conservados en preparaciones secretas, el brazo de un niño al cual se había colocado una manga cuidadosamente bordada*

*por su hija Rachel. Fetos guardados en tarros, fetos conservados en formol y adornados con hilos de perlas en las muñecas, el cuello y los tobillos.*<sup>482</sup>

En Londres, como en casi todas partes, *Body Worlds* se convirtió en un increíble éxito de público, y la clausura de su exposición en la extraña galería londinense *Atlantis* se posponía a causa de la masiva afluencia de visitantes. La concepción de la muestra se caracterizaba por la ambigüedad. En general, la coartada del doctor era científica, pretendiendo que su legítimo interés era acercar al público al fascinante mundo de la anatomía. Sin embargo, las referencias a la historia del arte podían rastrearse claramente en algunas de sus figuras, circunstancia que elevaba provisionalmente a von Hagens al rango de artista. Sin acabar de decidirse del todo por la ciencia o por el arte, al final von Hagens discurrió una solución de compromiso.

Algunas obras tenían una marcada intención didáctica. Por ejemplo, la confrontación entre los jugosos tejidos pulmonares de un no-fumador y los pulmones consumidos por la nicotina de un fumador. Ahí la intención de von Hagens era moral-didáctica, y aventuraba el cálculo de un 10% de espectadores que habían decidido dejar de fumar a causa de la visión de esta pieza.<sup>483</sup> Muchas piezas recordaban, sin embargo, a la historia del arte. Desde las figuras ecuestres o las Venus con cajones dalinianas al corredor de Boccioni, las referencias artísticas eran continuas.

Inicialmente, la mayoría de los argumentos en contra de *Body worlds* residían en la procedencia de los cuerpos. Hay una turbadora historia acerca de un tatuaje en caracteres cirílicos. Al ser reconocido en uno de sus muertos-esculturas, sus detractores hicieron circular el rumor de que el demente plastinador estaba ejerciendo sus malas artes con los restos de enfermos mentales de Novosibirsk, o aprovechándose de los cuerpos de internos en campos de concentración del Este europeo.<sup>484</sup> Al parecer, nada más lejos de la realidad. Al visitante de la exposición se le informaba pertinentemente de que todos los difuntos pasaron por el trámite

---

<sup>482</sup> De Diego, Estrella. *De la muerte, los demás y otras parábolas modernas*, en: *La hora de los monstruos. Imágenes de lo prohibido en el arte actual*, Madrid, Revista de Occidente, nº201, Febrero 1998, p.49-50.

<sup>483</sup> Chrisafis, Angelique. "Artist insist his bodies will survive legal fight", Londres, *The Guardian*, 12 de marzo de 2002.

<sup>484</sup> O'Rourke, Imogen. "Skinless wonders", Londres, *The Observer*, 20 de mayo de 2001.



reglamentario de donar sus restos a von Hagens para que legalmente los hirviera, congelara, plastinara, cortara y diseccionara y luego los surtiera de accesorios variados como escobas, gafas, tableros de ajedrez o pelotas de baloncesto. De facto, cualquiera que visite la exposición puede solicitar un formulario a través del cual puede convertir a von Hagens en beneficiario universal de sus despojos.

No hay nada trascendental en un muerto para von Hagens. De ahí tal vez la indignación de algunos sectores que trataron de sabotear la muestra. La exposición, con su abarrotado desfile de cadáveres en posturas y gestos bizarros, acababa remitiendo a una especie de bricolaje con materia orgánica. Además, las abigarradas composiciones de sus *esculturas* daban la impresión de que a su autor le diese pena tirar nada, y sus figuras a menudo acarreaban pulmones o cerebros o pellejos como si tal cosa. Su búsqueda del efecto dramático, recurriendo a fuentes que tal vez no era capaz de asimilar, convertía su *show* en algo grotesco o ridículo, en el mejor de los casos, y en el peor, en algo cínico y desaprensivo. Tal vez fuera la sección de los fetos deformes la que le valió el acre comentario del crítico de arte Waldemar Januszczak, que puso en palabras lo que mucha gente pensaba, que *Körperwelten* era una “feria de monstruos del siglo XIX”.<sup>485</sup>



Gunther von Hagens con una de sus creaciones.

---

<sup>485</sup> Meek, James. “Show of dissected corpses cuts both ways”, Londres, *The Guardian*, 23 de marzo de 2002.



Von Hagens rechaza, sin embargo, que sus composiciones sean de mal gusto y se defiende, quizá traicionado por su subconsciente y por una idea bastante peculiar del *Body art*:

*Yo sobrepasaría los límites del buen gusto si esculpiera un jarrón a partir de un pulmón, lo llenara con agua y colocara en él una margarita. Si hiciera una máscara de carnaval de un estómago. O si convirtiera un pene en un revólver. O si decorase un cerebro con testículos y lo desplegara como una medalla a la virilidad, algo que es bastante común hoy en el body art. Esto ya no sería anatomía sino deshumanización de un plastinado. Yo trato de dejar atrás el cuerpo que apesta a formalina y de crear plastinados de la vida real.*<sup>486</sup>

En 2005 realizó *en directo* una autopsia para el canal británico *Channel 4*.<sup>487</sup> El cadáver previamente rebanado era enfocado tan de lejos como exigía la corrección política (si la intención era didáctica, como se pretendía, no se entendía la ausencia de primeros planos) y tan de cerca como para que no perdiéramos detalle de la extracción de órganos. El jueves 26 de enero se emitió el episodio correspondiente a la disección de los órganos sexuales de un hombre y una mujer. Se presentaron dos cadáveres tumbados en una camilla y cubiertos por una sábana verde de autopsia, con los órganos sexuales al descubierto, exactamente igual que en la obra de Hirst *Adam & Eve (Banished from the Garden, 2000)*, en la que dos planchas de autopsia con dos cadáveres cubiertos con una sábana ocupaban las vitrinas. En un extremo, pequeños huesos cubiertos de sangre seca. En el otro, un sándwich a medio comer.

---

<sup>486</sup> Ramírez, Juan Antonio. *Corpus Solus: para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*, Madrid, Siruela, 2003, p.202.

<sup>487</sup> Anunciados a bombo y platillo, el canal británico más comprometido con el arte programó para la semana del 24 al 27 de enero de 2005 una serie de autopsias *en directo* realizadas por el enigmático anatomista en horario nocturno (entre las 11 y las 11.30 de la noche). La cadena tomó toda clase de precauciones para prevenir al espectador al respecto de lo que iba a ver, creando toda la expectación posible.



*Damien Hirst, Adam & Eve (Banished from the Garden), 2000.*

Continuando con Hirst, desde la perspectiva que nos da el desarrollo de su obra posterior, podemos considerar su precoz autorretrato tomado en la morgue de Leeds como una vánitas posmoderna que preludia la orientación futura de su carrera. Junto a la cabeza seccionada de un cadáver, un jovencísimo Hirst de dieciseis años aparece muerto de risa. Es la juventud inconsciente que se ríe de la muerte.



*Damien Hirst, With dead head, 1981.*

De hecho, la muerte ha sido uno de los ejes fundamentales de la producción de los yBas que triunfaron a través de la Galería Saatchi desde los años noventa. La Galería Saatchi, de hecho, estaba repleta de cadáveres. Los animales de Hirst estn muertos. El padre de Mueck está muerto. Las ocho esposas de Enrique VIII estn muertas. Las columnas de ratones de David Falconer estn muertos. El *Ch* de Turk se dispone a ser

enterrado. *Myra* era una asesina. Los maniquíes de los Chapman están muertos, y finalmente, los mejores trabajos de Lucas son naturalezas muertas.

En las narrativas del arte transgresor mimético, la muerte pierde su potencial simbólico al concentrarse en la representación del objeto traumático: el cadáver. El *shock* tiende a perder su efecto a medida que es reproducido. Las argumentaciones a favor de no exponernos a la violencia de películas y videojuegos se orientan a la posibilidad de que nos habituemos a ésta, y acabemos insensibles a la misma. La muerte, concentrada en un objeto fetiche representado una y otra vez en toda su crudeza, va perdiendo efectividad a medida que éste se convierte, de sujeto individualizado, en objeto para el consumo. El cuerpo muerto como objeto del arte es convertido en espectáculo y su discurso, supuestamente trascendente, se transmuta, una vez más, en entretenimiento para consumir.

### 3.2.6. El animal como víctima.

*De los hombres, y sólo de los hombres, es de quienes hay que tener siempre miedo.*

Louis-Ferdinand Céline, *Viaje al fin de la noche*.

Hoy nadie negaría que a los animales también les asiste el derecho, en la medida en que ese garante abstracto debe amparar, aunque de forma demasiado lasa aún para muchos gustos, al perro, al caballo o al gato de su dueño, al ave exótica de su comerciante. Cada día se reclaman más leyes que protejan a los animales, se cursan más denuncias y en general aumenta la presión para que se los proteja.

Sin embargo, en el ámbito del arte contemporáneo, las obras e instalaciones que tienen por objeto a animales han dado lugar a una estética nueva, emparentada con la abyección de fin de siglo. La mayoría de las veces, el uso que se da a los cuerpos, vivos o no, de los animales, destaca por su gran sadismo. Esta violencia que se ejerce puede ser directa, abiertamente brutal, o bien simbólica, operando de una forma tangencial, pero no por ello menos estridente. En ocasiones se recurre a la tortura, ejercida en mayor o menor grado según sea la legislación en el país. En algunos casos el marco legal brilla por su ausencia, pero el daño, aunque se ejerza sobre un cadáver y no sobre un ser vivo, no pierde su potencial subversivo.

Cabría aventurar si esta insistencia en sacrificar animales en nombre del arte y de la taxidermia no será una trasposición del chivo expiatorio, tal y como se trató en la primera parte de esta tesis. En definitiva, el Otro. En el catálogo de la otredad, la mujer, el extranjero, el salvaje, y ahora, el animal.

En *Diana y sus ninfas sorprendidas por los faunos* (1640) Rubens concibe una violación colectiva, o una escena de orgía encubierta a través de una escena de caza. En la

composición se da rienda suelta al deseo sexual de sátiros y faunos, que es incontinente y proverbial. El primer plano está trufado de cadáveres animales, ciervos, zorros, jabalíes caídos bajo sus flechas, en un paralelismo irónico con las actividades de las jóvenes. De cazadoras han pasado a cazadas. De verdugos a víctimas. La yuxtaposición de las presas abatidas en primer plano y de los cuerpos que van a ser violentados de las mujeres es harto elocuente.



P. Paul Rubens, *Diana y sus ninfas sorprendidas por los faunos*, 1640.

Sun Yuan y Pen Yu, dos autores de nacionalidad china, fueron de los primeros en llamar la atención de la crítica internacional al respecto del arte de su país con su obra *Soul Killing* (2000). El cadáver de un perro, comprado con toda probabilidad en algún mercado de alimentos de la capital, se colocaba bajo un potente reflector que iba quemando lentamente su cerebro. Se aludía así a la creencia oriental de que el espíritu, presa de un estado de confusión, puede demorarse junto al cuerpo muerto, y a veces necesita ser liberado de forma violenta.



Sun Yuan y Pen Yu, *Soul Killing*, 2000.

La acción, de aproximadamente una hora de duración, provocó una viva controversia en la escena artística de Beijing. Finalmente obligó a las autoridades a intervenir y a prohibir expresamente el canibalismo y el uso de animales, muertos o vivos, garantizando de tres a diez años de cárcel para aquellos que realizasen trabajos que “amenacen la salud mental o física del público”.<sup>488</sup>

En un contexto estético, el animal deja de serlo para convertirse en animal sublimado.

Probablemente fue el británico Damien Hirst el que empezó esta floreciente moda, impulsándola a gran escala, hasta dar paso a lo que parece un género por sí mismo hoy en día: las obras que contienen, tratan o muestran animales, ya sea vivos, muertos, disecados, putrefactos, despellejados, fotografiados o conservados en formol. Un arte repleto de bestias.

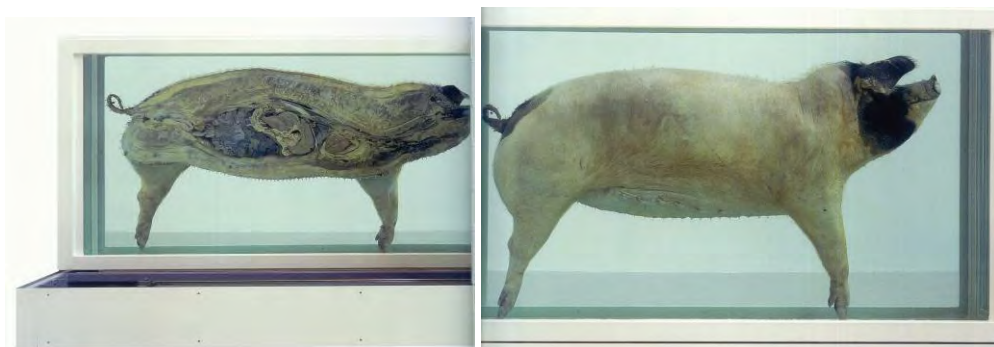
En sus comienzos, Hirst se había dedicado a rebanar a mamíferos de granja. Fue con la serie *Natural History* y no con sus obras de puntos ni con sus obras de pintura centrifugada sobre un soporte circular, que consiguió alcanzar la enorme proyección internacional de que goza hoy. Hazaña difícil para un país como Inglaterra, que goza de una proverbial reputación de aislamiento insular. Algo así tal vez no se veía desde Henry Moore, y Moore era mucho más maduro que este treintañero reciente, que se la daba de radical y de *enfant terrible*. Junto con la nueva generación de *nuevos artistas británicos*, Hirst supo hacerse un hueco preferente en esas noticias que los telediarios dejan para el final de su edición, un cajón de sastre donde se alterna la glosa a las macroexposiciones de los clásicos y el efectismo gratuito a propósito del arte contemporáneo. En principio, la presentación de animales cortados en lonchas o en avanzado estado de putrefacción resultaba irónicamente inapropiada al situarse en una galería de arte. Esta extrapolación de los contenidos del museo de historia natural decimonónico al mundo del arte contemporáneo resultó lo suficientemente escandalosa como para asegurar a su autor una reputación a nivel mundial, a base de ser mencionado sin descanso en la prensa y telediarios de todo el mundo.

---

<sup>488</sup> Sin firma. “Zhu Yu, el Caníbal”, Madrid, *El Mundo*, 5 de Enero de 2003.



Profesionalmente siniestro, las narrativas de Hirst giraban en torno a una serie de urgentes cuestiones que podríamos encuadrar bajo la denominación de *condición humana*. Y para expresar esta desazón, y para provocar un estremecimiento en el espectador, Hirst se valía de los animales, o más bien, del cadáver animal. Vacas tasajeadas y expuestas en contenedores rectangulares a lo largo del espacio, cerdos cortados en dos mitades, que se unen y se separan mediante un mecanismo de rieles, la cabeza putrefacta de una vaca, un tiburón flotando en un tanque de formol... Cuando ganó el Turner en 1995, los tabloides se llevaron las manos a la cabeza: “¿Se han vuelto locos? El trabajo de ese “artista” son trozos de animales”.<sup>489</sup>



Damien Hirst, *This Little Piggy went to Market, This Little Piggy stayed at home*, 1996.

Los artistas con los que Hirst estaba en deuda eran Bacon, Soutine, Géricault, Denis Potter, y más tardíamente, el renovador americano de la abyección Sean Landers.

Las vitrinas de Hirst actúan como reacción y parodia del Minimal. Se sirve de sus estructuras, como en los objetos-esculturas de Donald Judd, parafrasea sus materiales, imita su asepsia y su nitidez, pero introduce un elemento de desorden y suciedad en el discurso. Es el *memento mori* del barroco, la calavera sobre la que meditan los ascetas. Nos recuerdan continuamente que vamos a morir. Una pieza elocuente a este respecto es el gran corazón rosa a imagen de una caja de bombones (*Untitled*, 1996). Frágiles mariposas han sido atrapadas por la pintura y han muerto allí, quedando como prisioneras en la superficie brillante y aparentemente inofensiva.

<sup>489</sup> Tebbit, Norman. “Turner Prize”, Londres, *The Sun*, 30 de Noviembre de 1995.





Damien Hirst, *Untitled*, 1996.

El propósito de Hirst cuando cortaba a una vaca en segmentos había sido expresado sin tapujos: “Elegí una vaca porque es banal. No significa nada. ¿Cuál es la diferencia entre una vaca y una hamburguesa?”.<sup>490</sup> En un país que se distinguía por su amor a los animales, en el que el rumiante sagrado permanecía como el símbolo de un pasado más bucólico y más *inglés*, anterior a la industrialización, Hirst declaraba que veía a las vacas como “comida andante”.<sup>491</sup> Para él la vaca era una víctima ideal, un animal masacrado que extraía su poder metafórico de su banalidad. “Es el animal banal el que da la emoción. No se podría sentir lo mismo con respecto a un tigre”.<sup>492</sup>

Usar el capital simbólico del animal para establecer un paralelismo con la condición humana es una de las posibilidades del arte que utiliza animales como objeto. No sólo la muerte, sino del aborregamiento y la complacencia. En rebaños van los corderos a hacer lo que les dicen. A veces alguno se extravía, como la oveja solitaria de *Away from the flock* (1994), de Damien Hirst. Se ha perdido de los demás, aislada en su tanque, la individualidad recuperada no sabemos si es un don o una penitencia. En una reciente

<sup>490</sup> Bowie, David. “Time of the signs”, Londres, *Modern Painters*, n° de Otoño 1997.

<sup>491</sup> Hirst, Damien. *No sense of absolute corruption*, Nueva York, Gagosian Gallery, 1996, p. 7.

<sup>492</sup> *Ibidem*.

instalación, el artista chino Cai Guo-Qiang concibe una vuelta de tuerca ideológica. En *De frente* (2009) no son más corderos los que se apiñan en rebaños, para ir bien apelmazados, sin fisuras, de una ideología a otra. Son lobos, almas salvajes de los bosques, sin domesticar, los que tienden un arco en el aire, un caminito, para ir a estrellarse contra un cristal invisible. Sus cuerpos caen en montón, desordenados, pero ellos se ponen de pie, infatigables, y avanzan para volver a ocupar su lugar en la fila.



Cai Guo-Qiang, *De frente*, 2009.

No sería descabellado afirmar que este empleo masivo de los animales como objeto en el arte no tiene antecedentes. Es cierto que, desde sus orígenes, la bestia en el arte no aparece sólo como representación o como símbolo. Está presente en la praxis artística de la más básica de las maneras, asimilada en tanto *sustancia* de la propia pintura: los pigmentos de origen orgánico como el negro marfil elaborado a partir de huesos, valvas, cuernos pulverizados; la laca carmín que se extraía de dos especies de cochinilla, o el pardo obtenido gracias a la sepia. También el pelo de animales como el meloncillo o la marta ha servido tradicionalmente para confeccionar pinceles. “Desde que se separó de las paredes de la gruta, la imagen primitiva ha estado unida al hueso, al marfil, al cuerno, a la piel del animal, todos ellos materiales que se obtienen con la muerte”.<sup>493</sup>

---

<sup>493</sup> Debray, Régis. *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, Barcelona, Paidós, 1994, p. 26.

No obstante, nunca antes ha entregado de esta manera su sangre, vísceras, ADN, piel, pelo, fauces, grasa, cuerpos, plumas y carne a la causa de la expresión artística. Esta instrumentalización no tiene precedentes. Las bestias nos han servido como alimento, como fuente de abrigo, como amigos, como dioses, como decoración, y últimamente, como arte *por sí mismas*. Si algunas teorías recientes comparan el arte con la religión, e identifican sus museos con templos y lugares de culto, el animal volvería a ocupar su lugar en el altar del sacrificio. Laminado, mutilado, cercenado, disecado, desollado, hibridado, destripado, electrocutado, degollado, exhibido muerto o vivo, encontramos a la bestia bajo todas sus formas posibles, reales o nunca antes imaginadas, consumida como víctima sacrificial en el ritual del arte.

Paralelamente, mientras el cuerpo animal se cosifica de la misma manera que lo hace el cadáver, se borran los límites entre lo animal y lo humano, y la propia identidad se hace progresivamente ambigua, da lugar a una nueva categoría, de origen anglosajón: *becoming-animal*, hacerse animales. Esta idea está presente en la obra de Kafka, desde la metamorfosis de Gregorio Samsa en insecto a la transmutación del simio *Peter el Rojo* en humano.<sup>494</sup> Regresar al estado de bestia también puede ser una evasión de la realidad, una forma de adaptación a la crisis de la postmodernidad.

Los artistas británicos Olly y Suzi trabajan con animales salvajes en su medio natural, a menudo corriendo grandes riesgos. Han llegado a encerrarse en una jaula de tiburones para pintarlos y hacerlos partícipes de la experiencia artística.<sup>495</sup> Si han trabajado con osos, leones y guepardos es como parte de una política conservacionista y comprometida: “los animales están aquí ahora, pero puede que no por mucho tiempo”.<sup>496</sup>

---

<sup>494</sup> Kafka, Franz. *La metamorfosis y otros cuentos*, Madrid, Siruela, 2006.

<sup>495</sup> Baker, Steven. *The postmodern animal*, Londres, Reaktion books, 2000, p.130.

<sup>496</sup> *Ibid.*, p.11.



Olly y Suzi, *Shark Bite* (Fotografía de Greg Williams), 1997.

Pero también hemos perdido el contacto con el animal muerto. De vez en cuando el cadáver animal irrumpe en nuestra cotidianeidad accidentalmente. Otro medio de contacto, esporádico pero no por ello menos desagradable, es el de esas carroñas más o menos recientes, avistadas en los márgenes de carreteras y autopistas. Gatos, liebres, perros, erizos, reventados por la velocidad. Son las otras víctimas de la muerte moderna a manos de la fugacidad de la máquina, y también han sido objeto del arte en su cualidad irónica de naturalezas muertas.

El grupo mejicano SEMEFO (Siglas de *Servicio Médico Forense*) realizó una acción consistente en depositar bestias recogidas de las carreteras en un bloque de cemento fresco. Algunas partes de los animales sobresalían de la masa pétrea. El mortero no conseguía contener la muerte, los cadáveres supuraban líquidos, gases, corrupción, convirtiendo la pieza en un elemento vivo, nauseabundo y pestilente, agitado por mil fuerzas de descomposición.

*Casi siempre utilizamos animales. Y no por nada simbólico, sino por el disfrute erótico de la carne, de la glándula. Cuando hicimos la obra en vídeo Paredón (...) habíamos hecho de todo con los animales, masturbarnos, metérmolos por donde nos cabían. Era muy erótico, de contacto profundo. No nos interesaba nada de su simbología cultural, ni su trasfondo político, sino las posibilidades de humillación,*

*de llevar tu cuerpo hasta ese lugar donde eres trascendido, en tu animal humanidad”.*<sup>497</sup>

La inclusión de este capítulo en esta tesis guarda relación con el estudio sobre el chivo expiatorio realizado en la primera parte. Cuando no quedan víctimas disponibles, ya que es políticamente incorrecto utilizar a los sujetos sobre los que se ejercía el poder tradicionalmente, a menudo con violencia, el arte busca víctimas simbólicas en los animales. Ni mujeres, ni minorías étnicas, ni extranjeros, ni el pretexto de la guerra ni el martirio pueden servir como canalizadores de la ansiedad social. De ahí que el chivo expiatorio sea, de preferencia, un animal, cuyo cuerpo o imagen servirá para concentrar en sí los signos de la angustia.



SEMEFO, *Lavatio corporis*, 1994.

Formando parte de una de sus exposiciones, hay unas cabezas de caballo “cortadas a lo crudo”. La fauna cadavérica que brota y conquista la materia les fascina.

*Y decidimos dedicarnos a eso. En la segunda muestra, también en el Carrillo Gil, expusimos los mismos cadáveres de caballos, todavía con vida, claro que era otra vida y por ende otros caballos. Era un ready-made de esa vida que está oculta en la putrefacción...faunas que originan otras faunas. Ahí comenzamos a trabajar de manera explícita sobre el tema de la vida del cadáver. Exponerlo fue un pleito, por*

---

<sup>497</sup> Sánchez, Osvaldo. “La vida del cadáver”, en *La hora de los monstruos*, Madrid, *Revista de Occidente*, nº. 201, Febrero 1998, p. 49.

*el olor...había olor a muerte. Los expusimos a la entrada del museo y los niños se asomaban al contenedor de vidrio fascinados con el colorido y la vivacidad de las dermestes...Veían gusanos, mariposas, huevos- vida- emergiendo de aquellas partes de caballos putrefactos. Para los niños era muy estimulante.*<sup>498</sup>

E incluso podemos *hacer* al animal, diseñarlo. Creamos razas mediante una selección genética rigurosa. La granja industrial produce industrialmente nuestro alimento. Clonamos ovejas en nombre de la ciencia, pero también en el del arte, como el curioso caso del conejo-medusa del artista brasileño Eduardo Kac. Ya no es época de manifiestos, pero la ocasión quizá lo merece. En su *Manifiesto Arte Transgénico* (1993), Kac desarrolla una propuesta para crear animales mediante ingeniería genética.



Eduardo Kac, *GFP Bunny*, 2000.

Así habría nacido *Alba*, una coneja blanca manipulada genéticamente por un equipo francés de científicos. Con la proteína verde luminiscente de la medusa *Aequorea Victoria*, el animal brilla al ser expuesto a cierto tipo de luz. Se vuelve completamente fluorescente, como nuestros rotuladores de marcar.

*Propongo que el arte transgénico sea una nueva forma de arte basada en el uso de las técnicas de ingeniería genética para transferir material de una especie a*

---

<sup>498</sup> *Íbidem*, p. 137.



otra, o de crear unos organismos vivos singulares con genes sintéticos. La genética molecular permite al artista construir el genoma de la planta y del animal para crear nuevas formas de vida. La naturaleza de este nuevo arte no sólo es definida por el nacimiento y el crecimiento de una nueva planta o un nuevo animal, sino sobretudo, por la naturaleza de relación entre el artista, el público y el organismo transgénico. El público puede llevarse a casa las obras de arte transgénicas para cultivarlas en el jardín o criarlas como animales domésticos. No hay arte transgénico sin un compromiso firme y la aceptación de la responsabilidad por la nueva forma de vida creada así.<sup>499</sup>



Marta de Menezes, *Nature?*, 2000.

La portuguesa Marta de Menezes, como parte de su proyecto *Nature?* (2000) había conseguido, biotecnológicamente, alterar el patrón del dibujo de las alas de una mariposa. Los nuevos ejemplares de *Heliconius* y *Bicyclus anynana* tenían el dudoso honor de no haber sido jamás antes vistos en la naturaleza. Eran pura invención, fruto de la imaginación humana, como el monstruo de Frankenstein, creado por la ciencia. O por el arte.

---

<sup>499</sup> Kac, Eduardo. *Arte transgénico*, en <http://www.ekac.org/transgenico.html>, consultado el 6 de Diciembre de 2011, 23:00.



Patricia Piccinini también se ha preocupado por los efectos de la manipulación genética y la biotecnología sobre la naturaleza. Mediante esculturas, pinturas y fotografías, ha expresado su fascinación y compasión por esos nuevos monstruos creados por el ser humano.



Patricia Piccinini, *Protein lattice subset red portrait*, 1997.

Una verdad científica, que cataloga a los animales, tasando su morfología, hurgando en genealogías, taxones, clados. Otra verdad, la moral, que señala un lugar antropocéntrico para el hombre, llamado en el relato sagrado a ocupar su tiempo inventando nombres para los animales del Edén. Y otro pensamiento, estético, literario, en el que se esboza un perfil psicológico para los personajes-animales, virtudes y vicios bien repartidos para varios siglos. En el ilusionismo del arte, espejo y mimesis, los animales desbordan ingenuidad, son engañados con tretas sencillas. Zeuxis, en una célebre disputa con Parrasio, pinta con tal habilidad unas uvas que los pájaros acuden, ciegos al engaño, para picotearlas. A la inversa, la adquisición de la condición animal permite al hombre ver la realidad sin velos. Es transmutado en asno Lucio en *Asno de Oro*, que accede a la representación de la humanidad despojada de su máscara. En presencia de animales, sin lenguaje ni moral, los hombres se relajan, ceden fácilmente a la crueldad y la estupidez.

El ser humano, dice Pascal, “no es ángel ni bestia”. Está entre dos mundos. Estos dos mundos, lo divino y lo animal, están radicalmente excluidos el uno del otro, y los

hombres están en una posición limítrofe, y su condición “natural” es el artificio. Los humanos han olvidado el lenguaje de lo salvaje. También la bestia está escindida de lo humano, y para reconciliarlas, para llamar a la caza y pedir perdón por tomar el cuerpo, para contactar con el espíritu bueno de la manada, es necesario un chamán, un conductor de energías. El chamán usa muchas veces máscaras animales, disimula su forma enemiga para mejor hablar el lenguaje de las bestias. También puede querer interesar a la bestia en metafísica, en empresas sofisticadas como el arte contemporáneo. Tomará entonces tal vez una liebre muerta a la que hablar al oído, pacientemente. Se ornerà con oro y con miel de abeja la cabeza, como el chamán primitivo cuando se oculta tras su máscara. Fábulas del arte de vanguardia. La liebre y el coyote. Joseph Beuys celebró dos famosas *performances* con animales en los años 60-70: *Cómo explicar el arte a una liebre muerta* (1965) y *Amo a América y América me ama* (1974):

*Una infancia transcurrida junto al folklore alemán, donde las figuras del caballo, el ciervo, el cisne y la liebre continuamente aparecen y desaparecen: imágenes que pasan libremente de un nivel de la conciencia a otro, que representan la encarnación del alma o de las formas terrenales de los seres espirituales...el ciervo surge en los momentos de apuro y peligro. Lleva consigo un factor especial: el calor positivo de la vida. Cuando el ciervo aparece muerto o herido, lo es casi siempre como resultado de la vergüenza y la incompreensión. el hombre está situado en el centro de su visión del mundo, sin embargo posee una particular relación con los animales...la creación de un partido político para los animales...¿cómo explicarle cuadros a una liebre muerta?...el movimiento revolucionario de una esquina de la habitación a la otra...una liebre comprende mejor el testarudo racionalismo de muchos seres humanos...la liebre probablemente sabe, mejor que el hombre, que las direcciones son importantes... la liebre como signo de la transformación alquímica y el cambio químico: la movilidad de la sangre, la relación entre la liebre y la sangre menstrual, el*

*movimiento y la encarnación. La mitad superior para el alma y la inferior para la fertilidad...yo soy la liebre.*<sup>500</sup>



Joseph Beuys, *Amo América y América me ama*, 1974.

En *Amo a América y América me ama* (1974), Beuys llevó más lejos aún su misticismo. Con el propósito de reconciliarse con la naturaleza se encerraría con un coyote salvaje en la *René Block Gallery* de Nueva York. La grabación lo muestra aferrado a su bastón, envuelto en su tejido fetiche, el fieltro, mientras la fiera lo huele y mordisquee, desconfiando.

Las acciones de Beuys germinan en muchas direcciones, su influencia se hace sentir en tendencias de muy distinto signo. Jana Sterbak realiza la obra *From Absorption: work in progress* en 1995 y explica:

*En 1970, nueve años antes de mi primera pieza para llevar, Joseph Beuys creó el primero de sus trajes de fieltro. Yo me enteré en 1986 y su existencia me preocupó desde entonces...A comienzos de los noventa concebí la solución: la absorción del traje. A este fin me he metamorfoseado en una polilla, y procedo sistemáticamente a comer, uno detrás de otro, los 100 trajes que Beuys vendió en colecciones privadas y públicas a lo largo del mundo. En algunos casos mi actividad es temporalmente interrumpida por los esfuerzos de los conservadores... No obstante, no sería inmodesto o inadecuado afirmar que ya he*

---

<sup>500</sup> Citado en VVAA. *La imagen del animal. Arte prehistórico, arte contemporáneo*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1983-84, p. 136.

*retirado más de un traje de sus condiciones de exhibición. Mi trabajo no es fácil, pero no queda sin recompensa, y lo que es más importante, continúa...*<sup>501</sup>



Jana Sterbak, *From Absorption: work in progress*, 1995.

Sterbak también ha realizado una visión irónica y pedestre de la mitología griega en *Acteon at home* (2010). El cazador Acteón fue castigado por la diosa Artemisa tras haber contemplado su desnudez. Lo convirtió en ciervo y envió a sus jaurías a que lo acorralasen e hicieran pedazos. En la obra de Sterbak vemos un Acteon prosaico, sentado a la mesa del comedor.

---

<sup>501</sup>Baker, Steven. *The postmodern animal*, Londres, Reaktion, 2000, p. 48.



Jana Sterbak, *Acteon at home*, 2010.

Oleg Kulik, artista ruso, ha llevado más lejos que nadie lo de reconciliarse con su parte animal. Se ha hecho él mismo animal. Ha salido a la calle, desnudo, a cuatro patas, atado a una correa de perro, gruñendo y ladrando y comportándose como el más maleducado de los canes. Es un artista-animal cuya identidad es reversible, va y viene de la humanidad a la animalidad. Su postura extremadamente igualitaria con los animales le ha llevado a pergeñar un discurso sobre la desigualdad en la performance *White man, Black Dog* (1998), en la que escenifica, o practica, sin que quede muy claro en las fotografías, actos de zoofilia. Kulik también remedaría la acción de Beuys con su habitual mezcla de violencia, sexualidad y política en “*Muerdo a América y América me muerde*” (1994). Las fotografías fueron lo bastante polémicas como para que la policía francesa las retirase de una exposición en la Feria de Arte Contemporáneo de París de 2008.<sup>502</sup>

---

<sup>502</sup> Sin firma. “Retirada una obra de la Feria de París por zoofílica”, Madrid, *El País*, 29 de Octubre de 2008.



Oleg Kulik, *White Man, Black Dog* ( *Zoophrenia* series), 2000.

El animal, además, implica peligro e inseguridad. La serpiente no sólo arroja una celosía de luces y sombras sobre los mitos de la sexualidad, también puede servir como vehículo de emociones primarias, de miedos ancestrales. Marina Abramović, empleó serpientes vivas en *Dragon Heads* (1990-92), una performance inspirada en la Muralla China:

*La performance consistía en permanecer sentada en una silla con cinco serpientes boas y pitones recorriendo mi cuerpo, rodeada por un círculo de bloques de hielo. Existe la creencia de que las serpientes se mueven siguiendo las líneas energéticas del planeta. En esta performance yo quería ser el planeta. Las serpientes se mueven de acuerdo con el sentido ascendente de la circulación, y de ahí que se aproximen al cerebro, pasando por el rostro (...) Yo debía controlar mi miedo, a la vez que permanecer absolutamente imperturbable. Yo creo, no obstante, que la prueba era muy importante para mí. No es la única vez que he pasado miedo. Casi siempre, en mis performances, me sitúo en el borde de lo humanamente experimentable. El miedo es como una tenaza siempre presente. Pero, en la vida, si uno hace sólo lo que le gusta, no hay "progreso". Uno se queda en el mismo sitio, sin evolucionar. Por el contrario, si se hacen cosas, se pasa miedo, se ama,*

*se odia, uno mismo se fabrica la oportunidad para cambiar, para progresar, para transformarse y transformar el mundo.*<sup>503</sup>



Marina Abramović, *Dragon Heads*, 2000.

El animal como chivo expiatorio ocupa un lugar destacado en la historia de nuestra cultura, y como tal es incorporado a las narrativas contemporáneas. El cordero es una víctima propiciatoria empleada mil veces a lo largo de la historia del arte. Cordero Místico en tabla holandesa, o cordero vulgar sobre la mesa del sacrificio, símbolo de mansedumbre que va más allá de la parábola religiosa. En *El peso de la culpa*, la artista cubana Tania Bruguera aparece desnuda con un cadáver de cordero degollado y abierto en canal colgado de su pecho.

---

<sup>503</sup> Gras Balaguer, Melanie. “En los bordes del miedo”, Madrid, *Revista Lápis*, Noviembre 1996, Año XV, n 126, p. 59





Tania Bruguera, *El peso de la culpa*, 1997.

En la violenta crucifixión de Grünewald, el artista hace acompañar al Cristo torturado por un cordero pascual, símbolo del sacrificio. Con una de sus patas sostiene la cruz, mirando con cierta cómica gravedad al crucificado.

*El peso de la culpa estaba relacionado con el ritual cotidiano en Cuba, el ritual social, no el religioso. Tenía más que ver con el carácter cíclico, infinitamente repetitivo, de nuestra realidad y de sus eventos que con un elemento de cadencia litúrgica. El cordero en El peso de la culpa se refería más bien a la relación simbólica entre los animales y las conductas humanas que la sociedad occidental ha creado. El cordero, aunque la realidad no se adapte a esta concepción, es el símbolo por excelencia de la sumisión (...)"*<sup>504</sup>

El arte feminista es muy a menudo intenso y provocativo. Ana Mendieta usó sangre de animales y también sacrificó a alguno, como en *Death of a chicken* (1972), donde dejaba chorrear la sangre del animal sobre su cuerpo desnudo.

---

<sup>504</sup> Dillon, Brian. "La muerte llana", Madrid, Revista Exit, *Viviendo con animales* n. 22, mayo-julio 2006, p. 36.



Ana Mendieta, *Death of a chicken*, 1972.

Abundan las escenas de carnicerías y de carne en el arte, al tiempo que la restricción alimentaria ha dado lugar a una ética: oposición a la experimentación con animales, políticas ecologistas, campañas anti-peletería, legislaciones apresuradas, moratorias, vedas transgénicas...También ha generado una dietética, un estado de vigilia en el que se renuncia a la proteína, a la carne y sus productos en todos sus derivados...Pero el animal también es comida, y entre nuestro apetito sin freno y la comida se impone un mecanismo de seguridad, el asco:

*Nuestro asco puede ser una manifestación de cierta culpabilidad esencial, no tanto por matar al padre, como por comérselo. (...) el miedo y el asco pueden ser hacia el canibalismo. Esto podría ayudar a explicar esa gran reluctancia a comer animales carnívoros, sobre todo los carroñeros, que podrían haberse dado un festín con papá o los restos de otro ser humano, mientras que los animales herbívoros se comportan de una manera más discreta e indirecta al comer la hierba que crece en las tumbas.*<sup>505</sup>

En todo caso, si hay una práctica que resulta abrumadora en el tema que nos ocupa no es tanto el del animal muerto como el del animal disecado. Las obras de taxidermia son tan abundantes como los maniquíes en la escena artística contemporánea.

---

<sup>505</sup> Miller, Ian. *Anatomía del asco*, Madrid, Grupo Santillana de ediciones, 1998, p. 81.

En general se considera que fue Robert Rauschenberg el que generalizó el uso de animales disecados, pero el surrealismo ya los había incorporado como parte de su estrategia de trastocar los valores estéticos. Duchamp había realizado un *ready-made* en el que incorporaba moscas. Los insectos recorrían lo que parecía una réplica plausible de la planta de un pie.



Marcel Duchamp, *Torture-Morte*, 1959.

Por su parte, el surrealista Víctor Brauner concibió una mesa-zorro<sup>506</sup> aplicando la filosofía duchampiana del *objet trouvé*. A una mesa de fabricación industrial le aplicó un zorro disecado cortado para componer un objeto particularmente sádico, tanto por la actitud agresiva del animal, con las fauces abiertas, como por la mutilación sufrida por su cuerpo al convertirse en un objeto utilitario.

---

<sup>506</sup> Aunque la obra se llama *Loup-table* o Mesa-Lobo, el animal disecado es un zorro.



Victor Brauner, *Loup-table*, 1939-1947.

Meret Oppenheim había realizado obras de vocación surrealista usando piezas animales, al estilo de los *ready-made* duchampianos: una mesita con patas de ave, un tazón con su platillo forrados de pelo, guantes a modo de garras animales, una jarra de cerveza unida a una cola de ardilla.



Meret Oppenheim: *Mesa con patas de pájaro*, 1939; *Juego de desayuno*, 1936; *Guantes*, 1936 y *Ardilla*, 1969.

El uso del animal disecado se revitalizó con la obra de Rauschenberg, y ha terminado convirtiéndose en una moda tan ubicua que ha dado lugar en la actualidad a verdaderos abusos de la taxidermia.



Robert Rauschenberg, *Canyon*, 1959.

Rauschenberg realiza a finales de los años 50 e inicios de los 60 sus *combine paintings*. En *Odalisca* (1955-1958) utiliza una gallina disecada, pero tal vez sea *Monogram* (1955-1959), en la que emplea a un ejemplar de macho cabrío ensartado en un neumático, la más conocida de sus obras con animales. Algunos ven en *Monogram* el primer animal *postmoderno*, cuyo carácter objetual fue defendido por su autor, al resguardo de interpretaciones psicoanalíticas.



Robert Rauschenberg, *Monogram*, 1955-1959.



En la interpretación de Robert Hugues al “Monogram” de Rauschenberg en “The shock of the new”, Hugues consideraba la cabra como una metáfora de “energía priápica”, su penetración del neumático constituiría “uno de los pocos iconos del amor homosexual entre hombres en la cultura moderna”. Se dijo que Rauschenberg estaba en “total desacuerdo” con esta interpretación, señalando en su lugar la literalidad del objeto: “una cabra disecada es especial en el sentido de que una cabra disecada es especial”. A pesar de esto, a finales de los noventa, Hugues continuó más explícitamente que nunca a interpretarla como “un fetiche sexual, una imagen de sexo anal, la sátira del esfínter”.<sup>507</sup>



Paul McCarthy, *Cultural Gothic*, 1994.

En la satírica *Cultural Gothic* (1994), de Paul McCarthy, padre e hijo se apostan a la retaguardia de una cabra disecada, en una caricatura zoofílica de la famosa obra de Grant Wood.

Bruce Nauman viene trabajando con vaciados de animales esporádicamente a lo largo de su fecunda trayectoria artística: “Sus cuerpos de fieras salvajes clonados en espuma

---

<sup>507</sup> Baker, Steven. *Op. Cit.*, p. 80.



de caucho se desmiembran, recomponen abruptamente y giran sobre ellos mismos en una horripilante pesadilla de ingeniería genética”.<sup>508</sup> *Untitled (2 wolves, 2 deers)* (1989) muestra una composición concebida a partir de piezas animales, sucesivamente desmembradas y vueltas a unir, alteradas y trabadas entre sí como una escena digna de figurar en pesadillas medievales. Su *Pyramid Animal* (1989) no ha perdido un ápice de su poder de desconcierto, con esas bestias congeladas en lo que parece un macabro número circense.



Bruce Nauman, *Animal Pyramid*, 1998.

Nauman había usado tempranamente pieles animales desechadas por los taxidermistas, gesto que se repetirá hasta la saciedad en nuestros días. *The cat and the dog* (1995) de Jordan Baseman supone el minimalismo de la taxidermia. Las pieles de un perro y un gato cuelgan patéticamente de la pared, como trofeos olvidados. Sugieren una familiaridad prosaica, como viejos conocidos que hubieran aprendido a soportarse.

---

<sup>508</sup> AAVV. *Arte del siglo XX*, Vol. II, Madrid, Taschen, 2000, p. 552.



Jordan Bareman, *The cat and the dog*, 1995.

La serie *Misfits* (1990-2009) de Thomas Grünfeld se basa en esta ciencia de los caracteres combinables. Un ejercicio de taxidermia extrema lleva al artista a proponer nuevas especies a partir de sus propios criterios, como una versión satírica del Dr. Moreau. Dialéctica de la pluma y el cuadrúpedo, del mamífero y el ovíparo, del palmípedo y el félido. Un lenguaje de la síntesis taxonómica, una refutación a la clasificación de las especies en estos ejemplares. Pavo real que culmina en la cola de un canguro, pequeña cabeza porcina unida al cuerpo de un pajarillo, cabezas de ovejas para encajar en cuerpos de perros pastores, insertos sin fisura aparente, amalgama sin cicatriz visible. Familias, tipologías, taxones barajados al azar, como en un juego de cartas, para arrojar su saldo en forma de posibilidad de ingeniería genética.



Thomas Grünfeld, *Misfit*, 1990.

En 2012, el artista cubano Enrique Gómez de Molina fue sentenciado en Miami a 20 meses de cárcel y al pago de una multa por tráfico indebido de especies protegidas. Gómez de Molina se hacía enviar cobras, pangolines, tucanes u orangutanes de sitios tan distantes como Bali, Indonesia, Tailandia, las Filipinas y China.<sup>509</sup> Una vez en su poder, sus pieles y restos eran ensamblados entre sí, creando piezas de taxonomía monstruosa como una ardilla-cangrejo o un cisne de dos cabezas unido al cuerpo de un mamífero. Puesto que el autor vendía su obra en diversas galerías de Miami, el juez entendió que traficaba con ellas, sin que la coartada del arte le valiese a Gómez de Molina para esquivar la pena impuesta.<sup>510</sup>

---

<sup>509</sup> Sin firma. "Are these the sickest stuffed animals ever? Now artist faces jail over taxidermy", Londres, *The Daily Mail*, 19 de diciembre de 2011.

<sup>510</sup> Otro caso en el que la ley y el arte colisionan es el caso de la obra *Canyon* (1959), donde Rauschenberg había usado un ejemplar disecado de águila calva, actualmente bajo protección federal. Esto impedía su venta al museo, a pesar de estar valorado a efectos de impuestos en 65 millones de dólares: Halperin, Julia. "Taxing taxidermy: Battle over \$65 million Rauschenberg eagle may hinge on animal trafficking laws", <http://www.blouinartinfo.com>, 23 de diciembre de 2012. Consultado 23 de febrero de 2013 a las 17:15.



Enrique Gómez de Molina, *Crabby (Hybrid taxidermy)*, 2010.

Mark Dion es un artista que fuerza las fronteras entre lo animal y lo humano, a través de su cuestionamiento de las estructuras taxonómicas, del espíritu humano de catalogación, la imposición de la cultura sobre la naturaleza, el conocimiento construido sobre el aparente caos de la diversidad biológica. Dion, como muchos artistas contemporáneos, está fascinado por los gabinetes de coleccionistas anteriores a la Ilustración, la *wunderkammer*, un inventario de maravillas y rarezas de diferentes sitios del mundo. Muchas obras recientes explotan el gusto por lo macabro en esas colecciones.



Mark Dion, *Cabinet of curiosities for the Weisman Art Museum (detalle)*, 2000.

Un artista que ha explotado ampliamente todas las posibilidades de la taxidermia ha sido Maurizio Cattelan, creador que ha recreado pródigamente a los animales como protagonistas de escenas que, a menudo, están concebidas como chistes visuales. Especialmente caballos, pero también avestruces y mamíferos de granja.



*Maurizio Cattelan, Bidibidobidiboo (1996)*

La pequeña ardilla suicida de *Bidibidobidiboo* (1996) se nos muestra lejos de su hábitat natural: la cocina de un apartamento, con unos platos sin fregar de fondo. Se ha desplomado sobre la mesa, con la diminuta arma homicida a sus pies. Un caballo suspendido del techo. Otro que se precipita contra la pared, como si fuera a atravesarla. Otra pirámide de animales, pero ésta inspirada en el cuento de los hermanos Grimm *Los músicos de Bremen*, la historia de un asno, un perro, un gato y un gallo que huyendo de los malos tratos de sus amos, ahuyentan a unos ladrones poniéndose uno sobre otro.



Mauricio Cattelan, *Love lasts forever*, 1999.

*Love lasts forever* (1999) urde una escena en la que los animales han sido consumidos hasta quedar reducidos a esqueletos. Cada uno encima del otro, forman una extraña torre de hueso. Muy diferente es la interpretación que da la autora Katarzyna Kozyra del mismo cuento, cuyas similitudes con la obra de Cattelan son sorprendentes. Para su trabajo de graduación en la Academia de Bellas Artes de Varsovia en 1993, Kozyra seleccionó los animales para el sacrificio:

*Enferma de cáncer e interesada por la muerte, Kozyra quiso participar en la elección del caballo que iba a servir de base para la torre, elegirlo para la muerte, sabiendo que debería tener la necesaria belleza, al igual que las víctimas que el Antiguo Testamento describe “deben ser sin defecto”. La artista estuvo presente en el momento del sacrificio del caballo, y se grabó tanto la muerte como el desollamiento. La experiencia la hundió en una fase depresiva profunda, y la pieza fue pasto de la polémica. Los cuatro animales que tan felices se las prometían en su nueva casita tuvieron que morir en aras del arte.<sup>511</sup>*

---

<sup>511</sup> Solans, Piedad. “Horror y animalidad”, en *Revista Lápiz*, Año XXIII, n. 199/200, p. 82.





Katarzyna Kozyra, *Pyramid of animals*, 1993.

Sacrificar animales en nombre del arte abre un nuevo capítulo para la polémica contemporánea. Utilizar a los animales vivos también implica críticas a las galerías y los artistas, pues puede suponer crueldad o maltrato.

Jannis Kounellis había empezado utilizando animales vivos en sus obras, incorporando un ave en su obra *Sin título* (1967, 1996), consistente en un panel de acero con arandelas y barras metálicas. Se exhibió en 1967 en París, y en 1969 realizó en la Galería *L'Attico* en Roma una obra famosa, también intitulada. Ató a doce caballos a la pared a intervalos regulares, de forma que el propio movimiento de los équidos define la propia obra, forma parte de la instalación. De objeto eternamente representado, en batallas, exhibiciones, ferias de ganado, como bestia de lujo, orgullo del propietario, pasa a incorporarse directamente a la gran corriente del arte contemporáneo, alcanza status de *ready-made* vivo.

*Kounellis ha utilizado a los animales como metáfora de lo efímero, de lo natural y de lo orgánico, siempre enfrentándolos con materiales permanentes o duraderos, artificiales e inorgánicos. Esa misma poesía y filosofía visual también se ha manifestado a través de la carne: en 1989 realizó una sobria instalación con grandes pedazos de reses sobre paneles de acero, que vuelven a remitir al Buey*



de Rembrandt, a esas entrañas ardientes que constituyen nuestra naturaleza animal y a partir de las cuales nos permitimos reflexionar, meditar y orar hasta el infinito.<sup>512</sup>



Jannis Kounellis, *Untitled / 12 Live Horses, Rome, 1969*

Cattelan también ha recurrido a la figura del caballo. Para su obra *Novecento* (1997) creó una espectacular composición suspendiendo del techo un caballo sujeto por arneses.



Maurizio Cattelan, *Novecento, 1997*.

---

<sup>512</sup> *Íbid.*, p. 76.

Berlinde De Bruyckere, vinculada a la Galería Saatchi, ha realizado muchas composiciones recurriendo a caballos muertos, cuya piel moldea en formas fantasmagóricas e inquietantes que yacen en el suelo o cuelgan de las paredes de la sala de arte.



Berlinde De Bruyckere, *Speechless Grey Horse*, 2004.

Más poéticos, con esa recreación de una atmósfera de fotografía decimonónica, son los *Dioramas* (1992-1996) de Hiroshi Sugimoto, serie tomada en el *Museo de Historia Natural* de Nueva York. Los animales se rodean de fondos pintados, telones y horizontes difuminados manifiestamente falsos, y sin embargo parecen captados en plena naturaleza, mediante un artificio de la lente velada, primitiva.



Hiroshi Sugimoto, *Dioramas (Alaskan Wolves)*, 1994.

El cadáver animal es más accesible, más fácil de contemplar, porque nos acerca y a la vez nos distancia de la muerte. No podemos proyectarnos en él más que de una forma indirecta, metafórica. Las muertes del animal son el vehículo de nuestra propia muerte, la víctima sacrificial que se dispone para expiar nuestros propios miedos. El animal como víctima, igual que en los altares de la Antigüedad, ha sustituido a la víctima humana bajo el cuchillo del verdugo. Ocupan nuestro lugar en la galería de arte, sacian nuestra curiosidad sobre sus vísceras, humores y sufrimiento, incluso sobre los estados límites del ser, como la tortura.

Observar la decadencia de la materia, la metamorfosis de lo vivo. Sam Taylor-Wood creó una serie de vídeos en los que filma a gran velocidad la descomposición de fruta, animales. *Una pequeña muerte* (2002) juega, en el título, con una referencia al orgasmo y con la muerte insignificante de un pequeño mamífero. La cámara documenta el proceso de desintegración de una liebre. Mientras el pequeño cadáver se agita, sacudido por una fuerza invisible y pululante, un melocotón permanece junto a él, inalterable. También se había fotografiado ella misma con una liebre disecada, como símbolo de la fertilidad y la sensualidad en el pensamiento clásico, después de que le extirpasen un pecho debido al cáncer.





Una sólida tradición de representaciones de liebres en la historia del arte: Alberto Durero, *Liebre*, 1502; Jan Weenix, *Still Life of a Dead Hare*, 1682; Joseph Beuys, *How to Explain Pictures to a Dead Hare*, 1965; Marina Abramović, *Seven easy pieces*, 2005; Sam Taylor Word, *A little Death*, 2001 y *Self-Portrait in a Single Breasted Suit with Hare*, 2001.

También Damien Hirst había intentado documentar la putrefacción en su obra, como trasunto del *memento mori* del barroco, la calavera sobre la que meditaban los ascetas. Ante la limpieza de las vitrinas y la podredumbre de la carne de la obra *A Thousand years* (1990), Charles Saatchi había declarado que “era como si Donald Judd se hubiera vuelto loco”.<sup>513</sup> Esta obra se mostraba en una urna doble, en la que se reproducía el ciclo completo de la vida y de la muerte. Una cabeza de vaca, agusanada

<sup>513</sup> Sin firma. “The collected utterances of Charles Saatchi, 1994-2000”, Londres, *The Guardian*, 15 de Abril de 2003.



y fétida, que las ordenanzas de Sanidad obligaron a sustituir por una réplica, se descomponía ante los ojos de los espectadores, alimentando con sus fluidos a una población de moscas carroñeras. Sus larvas generaban un incesante reemplazo de generaciones, ajenas a la ubicación cercana de uno de esos artilugios violáceos que electrocutan a los insectos. Si por azar se posaban sobre él, sufrían en el acto una descarga fatal. Poco a poco el suelo iba llenándose de cadáveres, cuyos cuerpos inspirarían otras composiciones, realizadas a través de un aterciopelado tapiz de moscas momificadas (*Night falls fast*, 2004, entre otras). La fascinación de Damien Hirst por el interior de las cosas alcanzaba también a los estados de descomposición de la materia, la mutación de ésta en la nada. Su proyecto sobre la putrefacción *Couple Fucking dead (Twice) Corruption (1994)* fue prohibido por las autoridades sanitarias. Consistía en el apareamiento mecánico de dos vacas, la una encima de la otra, sin el concurso del formaldehído. “Y ellas simplemente se pudren. Hacia el final serían sólo una masa de carne pútrida y huesos”.<sup>514</sup> Sanidad alegó que el olor podía hacer a los visitantes vomitar, y, encerrada en cristal, las carcasas podían explotar.<sup>515</sup>

La artista Nicola Constantino usó animales en su obra desde los comienzos de su carrera. En *Cochon sur canapé* (1993) había experimentado con la relación entre sexo y comida invitando a los participantes a la *performance* a consumir los alimentos animales que había dispuestos sobre un lecho, sin facilitarles cubiertos ni otra ayuda que sus manos. Ha suspendido calcos de cerdos de rieles, así como creado piezas esféricas en resina a partir de las pieles de los cerdos, y también guirnaldas de pollos en silicona y piezas de joyería donde cada ave introducía la cabeza en el ano del pollo precedente (*Cadena de pollitos de oro*, 1995-1998).

De la misma forma, trata a los humanos como animales en su *Peletería con piel humana* (1996), donde utiliza huellas de pezones y ombligos para decorar sus prendas, evocadoras de la piel humana. De factura muy realista:

*La peletería con piel humana (...) impacta con la manera perturbadora en que están realizados los trajes. Son calcos de silicona sobre piel humana, forrados por*

<sup>514</sup> Self, Will. “A steady iron-hard jacket”, Londres, *Modern Painters*, Verano de 1994, p. 52.

<sup>515</sup> Crisafis, Angelique. “The life and times of an enfant terrible”, Londres, *The Guardian*, 10 de abril de 2000.

*dentro con tela de raso y rematados por cuellos de pelo natural que se importa de Rusia para hacer extensiones de cabello en las peluquerías. Hay tres modelos ornamentales básicos con protuberancias y agujeros: ombligos, tetillas masculinas y orificios anales. Los diseños de las prendas son muy elegantes y están concebidos con la misma técnica de la peletería moderna, que, en oposición a la antigua, hace que las costuras de las porciones de piel sean visibles para que se note a simple vista que es piel natural.*<sup>516</sup>



Nicola Constantino, *Peletería con piel humana*, 2003.

Otra obra que también alude a la piel, pero en este caso a la porcina, es la serie de cerdos tatuados del artista belga Wim Delvoye, también muy polémica en su momento. Los animales se tatuaban prolijamente y luego su piel se pone a la venta como un cuadro, lo cual creó bastante polémica entre grupos defensores de los animales.

---

<sup>516</sup> Batkis, Laura. "La perversión como búsqueda del placer estético", Madrid, *Revista Lápis*, n°147, Año XVII, p. 49.



Wim Delvoye, *Love*, 2005.

El uso de animales, vivos o muertos, al margen de las objeciones de las asociaciones para su defensa, plantea otras cuestiones. Como ser vivo, provoca la identificación del espectador con su triste suerte (disecado, diseccionado o loncheado en la galería de arte); incluso sitúa a éste, como en el caso de la carpa dorada en la licuadora, en el papel de decidir entre su vida y su muerte. Desde el punto de vista antropológico o psicológico, estas estrategias parecen reelaboraciones de la temática del chivo expiatorio, una forma ancestral de dar salida a la ansiedad social. Pero desde el punto de vista artístico, su literalidad absoluta, su obviedad y el abuso de su capital simbólico, ha anulado su efecto transgresor a medio plazo, convirtiendo cada nueva propuesta con animal disecado en una copia de la copia de una copia de algo que una vez fue transgresor.



### 3.2.7. Blasfemia religiosa.

*Padre Nuestro que estás en los cielos, quédate donde estás.*

Jacques Prévert.

Una de las estrategias básicas dentro del arte transgresor es la agresión al símbolo religioso. El ejercicio de profanar está perfectamente instituido en la historia del arte, hasta el punto de constituir por sí mismo una tradición dentro de la tradición. Ultrajar a Dios y a sus representantes es un capítulo señalado en la modernidad, y no resulta descabellado afirmar que, hoy por hoy, el único arte religioso posible es aquél que critica o ridiculiza la religión. Un arte que se expresara desde la sencilla fe del creyente sería excluido del arte de nuestro tiempo, y postergado a la producción popular y ahistórica de objetos e imágenes más o menos *kitsch*.



Imaginería kitsch cristiana.

No entraría, simplemente, en los circuitos del arte de la misma forma que un objeto abiertamente blasfemo no podría haber ocupado antaño un lugar en la historia del arte. Hubiera sido quemado o destruido, de la misma forma que en nuestros días, muy probablemente, las obras llanamente cristianas, serían ignoradas por el arte oficial. Todo apunta a que el mundo del arte puede aceptar aquello que tenga como motivo la

religión siempre que se aborde desde un punto de vista crítico, “de personas que albergan una gran incertidumbre sobre ella, de los descontentos, los disgustados y los escépticos, pero no hay sitio para los artistas que expresan una fe directa y corrientemente religiosa”.<sup>517</sup>

Siendo la religión católica un elemento central en la historia del arte occidental, hasta el punto de que puede considerarse buena parte de la historia de la pintura como ilustraciones de la Biblia y de la fe cristiana, es comprensible que el arte, que se ha rebelado contra su propio dogma, se rebele contra la fe con la que durante siglos ha mantenido relaciones de clientelismo. Otras religiones, como la islámica o la judía, están relativamente “blindadas” a la blasfemia, sea por la ausencia de símbolos o por su agresiva intolerancia. En 2005 la publicación del diario danés *Jyllands-Posten* y luego de la revista francesa *Charlie Hebdo* de una docena de caricaturas del profeta Mahoma provocó una oleada de protestas a lo largo de todo el mundo musulmán acompañadas de amenazas de muerte. Este fue sólo un capítulo más de las agrias polémicas desatadas entre los defensores de la libertad de expresión y el derecho religioso.

La confesión católica, por necesidad, mantiene una dialéctica de rechazo mutuo con el arte contemporáneo, evidente en las tímidas aproximaciones al arte moderno en las estancias vaticanas, intentos fallidos que generan una estética trascendental-folklórica con vagas reminiscencias vanguardistas. Algunos intentos sinceros de aproximarse al hecho religioso, como la *Crucifixión* (1962-1963) de Joseph Beuys, fueron malinterpretados en su momento.<sup>518</sup>

---

<sup>517</sup> Elkins, James. “En el nombre del arte. reflexiones sobre religión y arte contemporáneo”, Madrid, *Exit Express*, Número 39, Noviembre 2008, p. 28.

<sup>518</sup> *Íbidem*.



Joseph Beuys, *Crucifixión*, 1962-1963.

La condena de la obra o del artista por parte de algún eclesiástico o incluso del Papa, en seguida abre un debate en torno a la libertad de expresión y sus límites. Esta discusión es lo que los medios reconocen como síntoma de un acto transgresor. En consecuencia, la obra consigue publicidad y el artista entra en la atractiva categoría de iconoclasta. La facilidad con que puede vulnerarse un símbolo, que por otra parte carece de *copyright* y no se hace acreedor de derechos de autor, que está cargado semántica e ideológicamente como pocos, y además es rentable a un nivel político, hace que la blasfemia anticlerical, si bien presente durante toda la historia de manera más o menos encubierta, sea hoy una apuesta sobre seguro para el artista en busca de atención. Realmente, es muy fácil suscitar un escándalo simplemente vulnerando las creencias de algún colectivo.

Por tanto, lo religioso como tema sólo es posible en la obra transgresora. Y, curiosamente, suele delatar un pasado cristiano o la fe de un ex creyente en su autor. El ateo no tiene noción de Dios, y por lo tanto no necesita negarlo. Es como el satanista que se entrega a la causa del Mal. Creer en el Mal, sostener la posibilidad de lo opuesto, legitima inmediatamente a Dios. Sade, desde el racionalismo, se da perfecta cuenta de esta contradicción, y hace apostillar a Juliette cuando le proponen cometer un sacrilegio:

*Desde el momento en que no creemos en Dios, querida mía – le digo-, las profanaciones que tú desees no son ya más que infantilismos absolutamente inútiles (...) Quizás esté más tranquila que tú; mi ateísmo es completo. No te imagines que necesito infantilismos como los que me propones para afirmarme en él; los ejecutaré, ya que te complacen, pero como simples diversiones y jamás como algo necesario para fortalecer mi manera de pensar o para convencer de ella a los otros.*<sup>519</sup>

En los últimos tiempos, sorprende la ingente producción artística que trata críticamente a la religión católica. De hecho, en la última década del siglo XX el arte abundó en muestras blasfemas. Los creyentes se sentían continuamente acosados por artistas que insistían en sumergir sus símbolos sagrados en orina o usar excrementos para modelar sus madonnas, por plantear cuestiones incómodas como la sexualidad de Cristo, el papel de María Magdalena en la Iglesia (incluso en un *best-seller* muy famoso), la virginidad de María o escenificar ellos mismos, en sus propias carnes, los martirios otrora reservados a los padres de la Iglesia. Utilizaban los símbolos y la imagería cristiana, y lo hacían esgrimiendo el derecho a su libertad de expresión. La blasfemia, además, tiene un pasado solvente avalado por siglos de justificada oposición.

Episodios heréticos hay muchísimos, desde los albores de la modernidad. Después de las polémicas iconoclastas a las que pone punto y final el Concilio de Trento, artistas como Veronés o Caravaggio tuvieron que enfrentarse a la Inquisición vigilante.

Veronés se había ganado un proceso inquisitorial a partir de su *Última Cena* (1573), donde había incluido bufones, borrachos, soldadesca variada... La disputa se saldó con un oportuno cambio de título: de la *Última cena* a *Cena en casa de Leví*. El Greco era un continuo subversor de la iconografía religiosa; el cuadro *El Martirio de San Mauricio* (1580-82) resta importancia a la decapitación del santo confinándola a un espacio marginal de la composición. Caravaggio había pintado un *San Mateo y el Ángel* en 1599 que había disgustado a la iglesia al punto de rechazar la pintura. San Mateo se

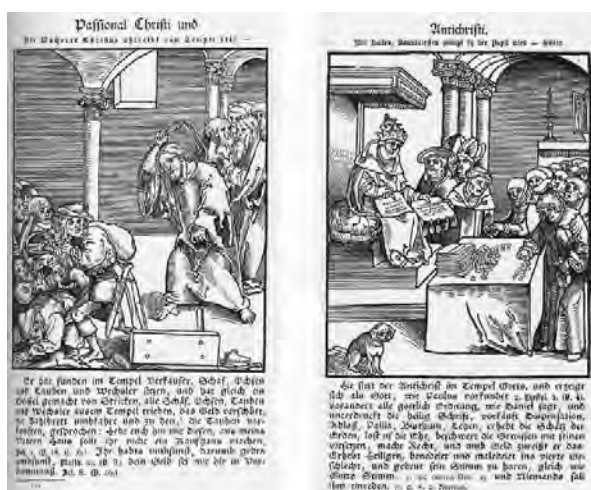
---

<sup>519</sup> Sade, Donatien Alphonse François. *Juliette o las prosperidades del vicio*, Barcelona, Tusquets, 2009, p. 53.

muestra como un analfabeto que hace ingentes esfuerzos por escribir, mientras el ángel le guía pacientemente la mano.

A pesar de temer la idolatría, la iglesia necesitaba imágenes para ilustrar a un pueblo analfabeto, y en ese sentido hay que entender la *Biblia Pauperum*, que circuló para difundir la Palabra entre un pueblo sin formación al que se identificaba con los pobres. Los tesoros vaticanos forman parte de ese espíritu aleccionador de la Contrarreforma. Pero el gran arte escapa a la ideología y al momento histórico. Se hace universal. No es ilustración ni moralina, sino reflexión sobre la condición humana. La corriente hegemónica de la historia del arte no ha podido sustraerse a la experimentación formal de Mantegna, el Greco, Veronés o Caravaggio, o a la investigación polimórfica del deseo y el erotismo en los éxtasis de santas, martirios de San Sebastián, o el sadismo apenas encubierto en las representaciones del Apocalipsis y el infierno. A pesar de la represión eclesiástica, que controlaba y vigilaba la producción de sus empleados artistas, algunos de ellos consiguieron subvertir, transgredir las normas de la representación en aras de una visión personal, de una obsesión o de un criterio propio.

Durante la Reforma protestante, Lucas Cranach el Viejo produjo algunos grabados que se hacían eco de los escritos de Lutero que acusaban al Papa de ser el anticristo.



Lucas Cranach el Viejo, *Pasiones de Cristo y el Anticristo*, 1472-1553.

Francisco de Goya no pudo sustraerse a realizar una crítica certera a las instituciones corruptas y represoras de la España más negra. Los métodos de la siniestra Inquisición española fueron puestos en cuestión en grabados que suscitaron la indeseable atención del Santo Oficio.



Francisco de Goya, *No hubo remedio*, Capricho n° 24, 1797-1798.

El *Cristo Muerto* de Holbein el Joven, pintado en 1521, presenta la novedad de un formato apaisado, de sólo treinta centímetros de altura. La imagen de Jesús es desgarradora. Muerto sin género de dudas, rígido y con los miembros y las facciones congeladas en una larga agonía. Holbein no ha elegido el momento del suplicio que alecciona a los fieles, ni el glorioso momento de la resurrección. Es una visión de Cristo como mortal, dentro de la tumba, un hombre entregado al dolor y a la muerte. La losa sepulcral le aplasta, mostrando la muerte sin redención posible ni esperanza.



Holbein el Joven, *Cristo muerto*, 1521.

*El arte gótico de influencia dominica favorecerá la representación patética de la muerte natural, el arte italiano de influencia franciscana exaltará, en la belleza sexual de los cuerpos luminosos y de las composiciones armónicas, la gloria del más allá vuelta visible en la gloria de lo sublime. El Cristo muerto de Holbein es una de las raras, sino la única, realización que se mantiene en el mismo lugar donde se produce esta escisión de la representación a la que se refiere Hegel. La erótica gótica del dolor paroxístico está ausente de él, como también lo está la promesa del más allá o la exaltación renacentista de la naturaleza. Queda la cuerda floja – como el cadáver representado- de una representación plástica económica, parsimoniosa, del dolor contenido en el recogimiento solitario del artista y el espectador. A esta tristeza serena, desengañada, en los límites mismos de lo insignificante, corresponde un arte pictórico de una sobriedad y un despojo máximo. Ninguna fiesta cromática o compositiva. Sólo una maestría de la armonía y la medida. (...) Entre el clasicismo y el manierismo, su minimalismo es la metáfora de la escisión: entre vida y muerte, sentido y sinsentido, una réplica íntima y tenue de nuestras melancolías.<sup>520</sup>*

En 1890 el artista Max Klinger realizó una composición que molestó a la iglesia por presentar a Cristo totalmente desnudo, sin el pertinente taparrabos. Recordemos que Miguel Ángel había sido hasta la fecha el único que se había atrevido a representar a Cristo en estado de desnudez total, y que sus frescos del Juicio Final fueron convenientemente tapados por Volterra a requerimiento del Papa Pío V.

---

<sup>520</sup>Kristeva, Julia. *El Cristo muerto de Holbein*, en M. Feber (Ed.), *Fragmentos para la historia del cuerpo humano* (3 volúmenes), Editorial Taurus, Madrid, 1991, Vol. I., p. 253





Max Klinger, *Crucifixión*, 1890.

La apertura que supone el arte de la modernidad nos dejó nuevas formas de interpretar lo religioso, como el *Cristo Amarillo* (1889) de Gauguin. Si bien la pintura, junto con otras de índole también religiosa como la *Visión después del sermón* (1888), se aleja del planteamiento pictórico tradicional, hay que entenderlo en el contexto de la experimentación plástica de Gauguin, que se inspira en una talla en madera policromada del siglo XVII.



Paul Gauguin, *Cristo amarillo*, 1889.

La imitación del martirio de Cristo fue llevada muy lejos por el fotógrafo pictorialista Fred Holland Day, que se sometió a graves períodos de ayuno y restricción antes de crucificarse a sí mismo para tomar fotografías lo más realistas posibles.



Fred Holland, *Crucifixión*, 1898.

El surrealismo fue pródigo en el campo de la blasfemia religiosa. Breton escribió: “Todo lo que hay de vacilante, de turbio, de infame, de sucio y de grotesco pasa, según mi opinión, por esta palabra: dios”.<sup>521</sup> En el número 8 del 1 de diciembre de 1926 de *La Révolution Surréaliste* aparece la fotografía de un hombre interpelando a un sacerdote. El pie de la foto reza: “Nuestro colaborador Benjamín Péret insultando a un cura”.

---

<sup>521</sup> Citado en Fanés, Félix. *Salvador Dalí. La construcción de la imagen 1925-1930*, Madrid, Fundación Gala-Salvador Dalí y Electa España, 1999 p.179.



Imagen aparecida en *La Révolution Surréaliste*, 1926.

Como se ha visto, los surrealistas fueron grandes seguidores de Sade, que es declaradamente ateo. En el *Diálogo entre un sacerdote y un moribundo* (1782), no deja lugar a dudas del papel que ocupa Dios en su sistema. En sus perversas obras, los peores delitos, los crímenes más abominables, están reservados siempre a obispos y abades.

En 1926, Max Ernst había pintado el cuadro *La Virgen castigando al Niño ante tres testigos*. Los testigos, a la manera de Reyes Magos, eran André Breton, Paul Eluard y el mismo artista, un antecedente de pintura sacrílega que es repetidamente invocado cuando se habla de blasfemia artística.

*Al ver esta obra, uno evoca tres recuerdos: la adoración de los Reyes Magos, la Virgen con el Niño Jesús y la Crucifixión. O sea, escenas del nacimiento, la infancia y la agonía de Jesús, los tres temas principales del arte religioso (...) La trivialidad de una zorra sustituye el significado trascendente de la Crucifixión. Se parodia la sacra conversazione de la Virgen y el Niño Jesús con los santos, un tema popular para el arte religioso: la Virgen y el Niño Jesús, absortos en su propio drama del castigo corporal infligido y recibido, no son conscientes de la presencia de los "santos" seculares que los observan inmersos en su propia conversación profana. Ernst definió la obra como un "manifiesto pintado". Es un golpe directo. Ernst arremete ese substrato de sentimientos que se esconden bajo los principios de la*

*fe católica- o sea, las devociones católicas- y, de ese modo, crea una blasfemia premeditada.*<sup>522</sup>



Max Ernst, *Virgen castigando al Niño ante tres testigos*, 1926.

Salvador Dalí es expulsado definitivamente de su familia tras conocerse el inocente dibujo de un sagrado corazón sobre el que ha escrito la leyenda: “A veces escupo por placer sobre el retrato de mi madre”. Se reúne en la obra una doble blasfemia: la del cristo y la del recuerdo de la madre muerta.



Salvador Dalí, *El sagrado corazón*, 1929.

---

<sup>522</sup> Julius, Anthony. *Transgresiones. Las ofensas del arte*, Madrid, Destino, 2002, p.160.

*Estaba dando a entender que quien escupía sobre su madre no era otro que el personaje representado gráficamente, esto es, Jesús, y que la madre (...) tenía que ser forzosamente (...) la Virgen Santísima (...) Además, subyace bajo la representación un inicio de “doble imagen”, puesto que el “Sacr  -Coeur” puede verse también como un perfil de la misma Virgen bajo la forma de una “Madre Dolorosa”; con lo cual en el cuadro aparecería al mismo tiempo el hijo que escupe y la madre que recibe la hiriente afrenta.*<sup>523</sup>

La renuncia a la familia burguesa le abre las puertas, sin embargo, de la familia surrealista. No en vano Breton había hecho un llamamiento a acabar con las ideas de familia, patria y religión en el Manifiesto Surrealista. En otoño de 1929 expone la obra en la galería Goermans de París. André Breton escribe en el catálogo, Gala ya es su amante y *Un perro andaluz* (1929) se ha estrenado apenas unas semanas antes de la exposición. La fase que se inicia con una herejía sería sin duda la más fructífera en la trayectoria profesional de Dalí.



Fotograma de *La edad de oro* de Luis Buñuel, 1930.

Su colaborador y amigo Luis Buñuel, que era *ateo por la gracia de Dios*, scandaliz   a todo París con el film *La edad de oro* (1930). Un grupo de obispos reza sobre unas rocas y luego quedan convertidos en esqueletos, cargados con sus dignidades; un obispo es lanzado por una ventana seguido de su báculo y una jirafa; el idolatrado

---

<sup>523</sup> *  bidem*, p.180.



marqués de Sade hace su aparición caracterizado como Jesucristo a la salida de una orgía... La película se exhibió por seis días en la sala *Studio 28*, que fue destrozada por grupos de extrema derecha, y acabó finalmente siendo prohibida su exhibición hasta 1981 en la ciudad de París. Casi le costó la excomunión a su autor. *Nazarín* (1959), si bien otro feroz ataque encubierto a la iglesia, le valió un premio de la Oficina Católica de Cine. En cambio, su continuación, *Viridiana* (1961), a pesar de haber ganado la *Palma de Oro* en Cannes, fue un escándalo en la España franquista, que censuró el final como condición a su exhibición, imponiendo un final alternativo todavía más perverso que el original de Buñuel.

*L'Osservatore Romano, periódico oficial del Vaticano, calificó de "blasfema" la película y pidió la excomunión de todo el equipo. Se dijo incluso que la música de Händel y Mozart incluida en el filme era "perversa". Las autoridades franquistas, en lugar de prohibir Viridiana, negaron su existencia como película española.*<sup>524</sup>

Quizá una de las escenas más sacrílegas era aquella en la que los mendigos posan para un "retrato" remedando *La última cena* de Leonardo.



Fotograma de la película *Viridiana*, de Luis Buñuel, 1961.

Francis Bacon eligió el motivo de la Crucifixión para expresar el horror abyecto que se adueñó de Europa después de Auschwitz. Sus crucifixiones eran violentas, estaban llenas de agresividad y escepticismo. Declarado admirador de Velázquez y Goya, pintor

---

<sup>524</sup> García, Rocío. "Así se rió Buñuel del franquismo", Madrid, *El País*, 18 de marzo de 2011, p. 34.

de la carne batida, convulsa, le había confiado a David Sylvester, en el curso de unas famosas conversaciones sobre carnicerías y crucifixiones que:

*Si vas a uno de esos grandes almacenes y recorres esos grandes salones de muerte, ves carne y pescados y aves, todo muerto, desplegado allí ante ti. Y, claro, como pintor uno capta y recuerda esa gran belleza del color de la carne (...) Somos carne, somos armazones potenciales de carne. Cuando entro en una carnicería pienso siempre que es asombroso que no esté yo allí en vez del animal.*<sup>525</sup>



Francis Bacon, *Tres estudios para la base de una crucifixión*, 1944.

En 1930 Georges Bataille había escrito: “en las grandes ocasiones la vida humana se concentra bestialmente en la boca, el odio hace apretar los dientes, el terror y el sufrimiento atroz convierten a la boca en el órgano que llora lágrimas”.<sup>526</sup> Bacon había extrapolado esta idea a los *Tres estudios para la base de una crucifixión* (1944), el tríptico con el que llamó la atención de la crítica por primera vez y con el que empezó su carrera profesional.

A esta crucifixión le seguirían muchas otras. La exploración formal de Bacon tenía siempre un componente abyecto, donde la materia orgánica aparecía desollada o reducida a pulpa. Había sido la *Crucifixión* (1274-1276) de Cimabue la que le había inspirado vivamente. El crucificado que ondula en la cruz y que él sustituye por la

---

<sup>525</sup> Sylvester, David. *Entrevistas con Francis Bacon*, Barcelona, Ed. Polígrafa, 1977. p. 46.

<sup>526</sup> Bataille, Georges. *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939*, Buenos Aires, Gallimard, 2003, p. 67.



carcasa de un animal le recordaban al pintor irlandés a un gusano que reptase por la cruz...



Izda: Cimabue, *Crucifixión*, 1274-1276. Dcha: Francis Bacon, *Tres estudios para una Crucifixión* (panel derecho), 1962.

Carnicería y crucifixión. La obsesión por el chivo expiatorio. De la masa emerge un esternón, una vértebra. El Papa Inocencio X, uno de los más grandes retratos de la historia del arte, ahogado en un grito que no se ondula como el de Munch, sino que lo encierra en una jaula, o que se encuentra flanqueado por dos grandes masas de carne, un buey desgarrado en dos, como dos alas de carne, y un puño como una garra feroz, cerrándose. Bacon llegó a ejecutar unas cuarenta versiones del magnífico retrato de Velázquez.



De izquierda a derecha: Diego Velázquez, *Inocencio X*, 1650; Francis Bacon, *Estudio del retrato del Papa Inocencio X de Velázquez*, 1953; Francis Bacon, *Figura con carne*, 1954.

En ocasiones, el motivo de la polémica no es un ataque o cuestionamiento del dogma católico, sino la representación no canónica de Cristo. Si su figura, que se quiere universal, es interpretada por alguien de otra raza o género, suele haber protestas. Irónicamente, nadie cuestiona la representación de un judío de Galilea que vive en el siglo I de nuestra era caracterizado como un apuesto europeo rubio de ojos azules. Sin embargo, su representación como un hombre negro o una mujer han dejado grandes muestras de oposición. La parroquia suele mostrarse impermeable al razonamiento de una encarnación crística como símbolo de toda la humanidad, sin importar su raza o género.



Posible reconstrucción del rostro de Cristo con criterios científicos a partir de cráneos coetáneos realizada por la BBC, aparecida en diversos medios en 2001.

En 1997, en la pequeña ciudad norteamericana de Union City, en Nueva Jersey, y como parte de su tradicional representación de la Pasión de Cristo, se adjudicó el papel de Jesús a un actor negro. Las protestas, de índole racista, no se hicieron esperar. Se amenazó de muerte al intérprete, Eric Hafen, y hubo que cancelar la venta de entradas. El mismo actor había interpretado el año anterior el papel de Judas sin el menor revuelo.<sup>527</sup>

---

<sup>527</sup> Rodríguez Pedro. “Escándalo racista en EEUU: protestan porque un actor negro interpreta a Jesucristo”, Madrid, *Diario ABC*, 7 de marzo de 1997, p. 73.



Andrés Serrano, *The other Christ*, 2001.

En 2001 el alcalde de Nueva York Rudolf Giuliani protestó por la *Santa Cena* de la artista afroamericana Renée Cox, en la que una mujer negra (la propia artista) ocupa el lugar central de Cristo, desnuda y con los brazos extendidos, rodeada por apóstoles que son modelos negros.

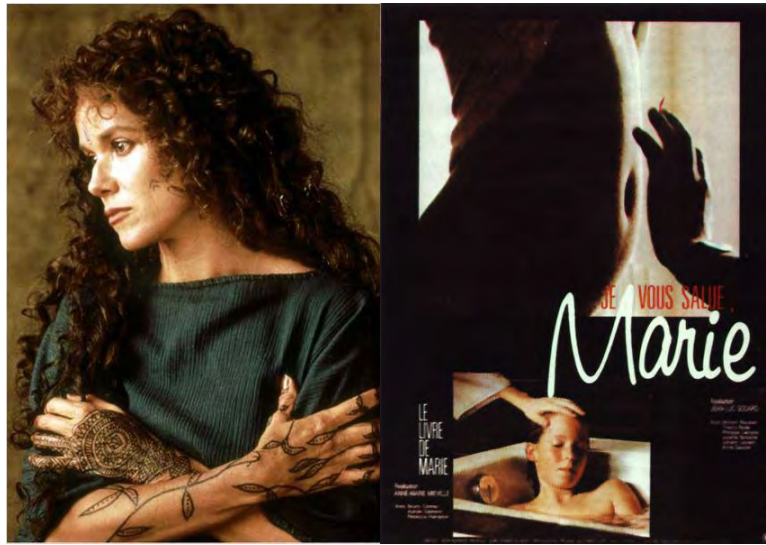


Renée Cox, *Yo Mama's last supper*, 1996.

En Estocolmo, en la exposición *Ecce Homo* de julio de 1998, Elisabeth Ohlson presentó la imagen de un Jesucristo homosexual, ataviado con tacones altos y rodeado de travestis, lo que le valió una denuncia policial. La idea de un Jesucristo homosexual o mujer o de otra raza, no es nueva y aparece cada poco tiempo.

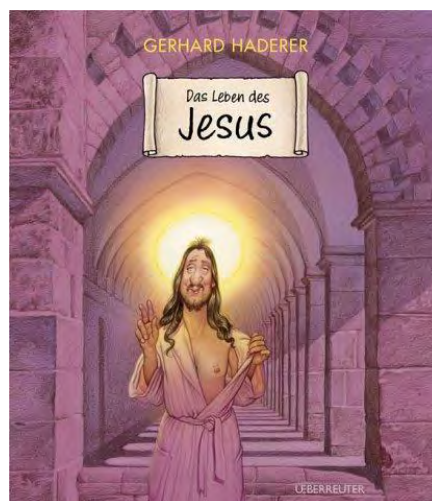
La película *Dios te salve, María* (1985), de Jean-Luc Godard y *La última tentación de Cristo* (1988), de Martin Scorsese, provocaron gran polémica, la primera por recrear la virginidad de María, convertida en una adolescente que debe vencer la lógica

incredulidad al respecto de su novio el taxista José, y la segunda por sugerir que Cristo sintió la tentación de vivir una vida humana en lugar de entregarse al sacrificio.



Fotograma de *La última tentación de Cristo*, de Martin Scorsese, 1988, y el cartel de la película *Dios te salve, María*, de Jean-Luc Godard, 1985.

En abril de 2002 el arzobispo de Viena protestó por el cómic de Gerhard Haderer, que mostraba a Jesús como un surfista que se droga con incienso y fuma marihuana y cuyos milagros son casualidades. El cómic suscitó un intenso debate sobre la libertad de expresión que involucró a la religión musulmana, mucho más extremista y combativa, cuyos líderes religiosos pedían un marco legislativo *mundial* para impedir la blasfemia religiosa.



Gerhard Haderer, *La vida de Jesús*, 2005.

En 2004, una exposición retrospectiva del artista León Ferrari abrió una brecha en la sociedad argentina, provocando el mayor debate sobre arte de su historia. Ferrari trabaja a partir de posiciones muy críticas con la iglesia católica desde sus inicios, a la que acusa, entre otras cosas, de colaborar con el poder durante los años de represión brutal que sufrió el país en la dictadura.

*Durante los cuarenta días que esta exposición estuvo abierta al público convocó 70.000 espectadores; generó inmensas colas para ingresar en la sala; fue recorrida por abogados y jueces; provocó la destrucción de obras y manifestaciones multitudinarias en su apoyo; generó casi 1.000 artículos de prensa; recibió mensajes de apoyo y de repudio; originó una solicitud de 2.800 firmas en su defensa; hizo necesario extender el horario de exhibición hasta pasada la medianoche; ocupó en varias ocasiones las primeras planas de los diarios; fue clausurada y reabierta por la justicia.<sup>528</sup>*

En la estela de la apostasía surrealista, Ferrari había concebido obras en las que gallinas y canarios defecaban sobre reproducciones del Juicio Final de Miguel Ángel, un Cristo sobre un avión militar FH 107, de los que se utilizaron para bombardear Vietnam, y escenas de santos introducidos en sartenes, tostadoras o licuadoras, ideas “para infiernos” como réplica a los que condenaban al eterno sufrimiento a todos los que no pensaban como ellos.

---

<sup>528</sup> Giunta Andrea. “León Ferrari. Tributo a la desobediencia”, Madrid, *Exit Express*, n.º 39, Noviembre 2008, p.7.





León Ferrari, *La civilización occidental y cristiana*, 1965.

La muestra provocó reacciones de rechazo y acciones violentas. Un grupo de ultraderecha tiró pintura y una granada de gases lacrimógenos en la galería, pero Ferrari siempre agradeció con ironía al entonces Cardenal Bergoglio (el Papa actual) la publicidad que le hizo:

*Cuando pidió un día de ayuno y oración y mandó una carta que se leyó en todas las iglesias (...) Si no hubiera sido por él no hubiera venido tanta gente. Por eso es que una de las obras que rompieron los de Custodia en la exposición, ahora se llama “Gracias Cardenal Bergoglio”.<sup>529</sup>*

---

<sup>529</sup> *Íbid.*, p.11.



León Ferrari, *Ideas para infiernos*, 2000.

También causó estupor *La piedad* del belga Jan Fabre, artista también acostumbrado a los escándalos. En la Bienal de Venecia de 2011, Fabre presentó una piedad idéntica a la de Miguel Ángel, y como la de aquél esculpida en puro mármol de Carrara. Pero el rostro de la Virgen era una calavera, y el cuerpo de Cristo, que sostenía desmayadamente un cerebro en su mano, estaba en avanzado estado de descomposición, con escarabajos y mariposas posados sobre él.



Jan Fabre, *Sueño Compasivo. Piedad V* (detalle), 2011.

Pero a pesar de que cada cierto tiempo arrecia una polémica a propósito de este tema, dos fueron los escándalos religiosos más reseñados y difundidos de finales de siglo: el



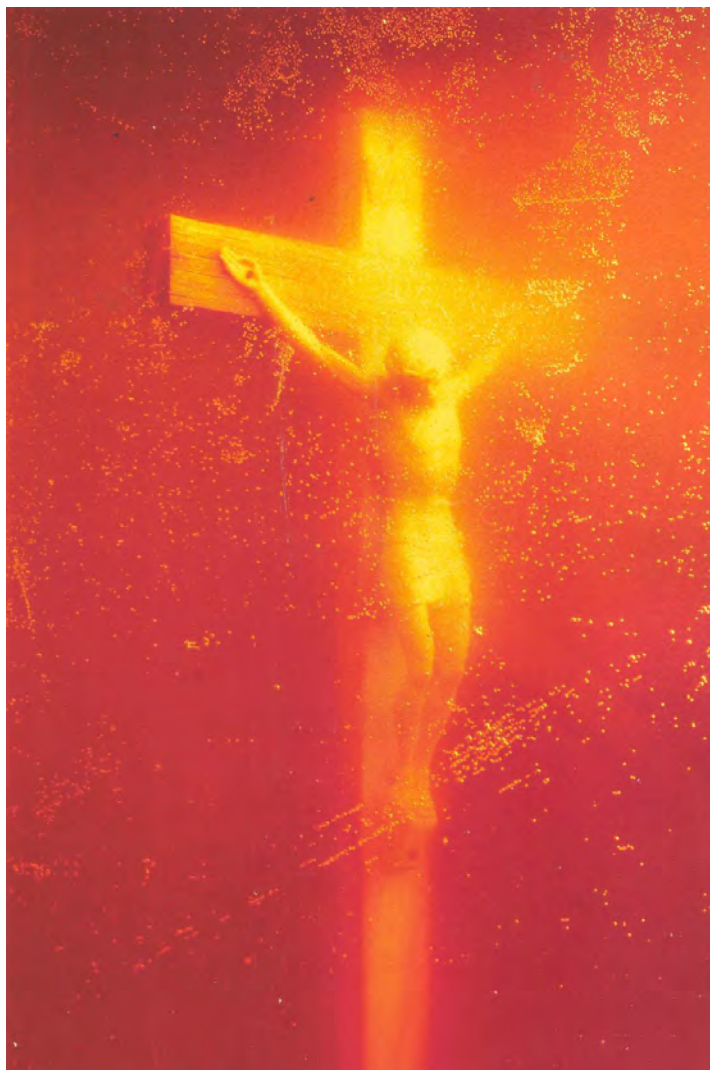
del Cristo de Andrés Serrano y el de la Madonna de Chris Ofili, los dos exhibidos en Estados Unidos en medio de protestas, denuncias y amenazas.

La querella del Cristo y la orina (*Piss Christ*, 1987) tuvo la virtud de enfrentar a los defensores de la sacrosanta Primera Enmienda a los feroces centinelas del fundamentalismo cristiano en una de las más encendidas polémicas que se recuerden en la contemporaneidad. *Piss Christ* mostraba un crucifijo sumergido en una sustancia nebulosa no exento de cierta difusa belleza. En un principio, la fotografía de Andrés Serrano aparecía como el tradicional ejercicio de representación idealizada de la divinidad. Un crucifijo surgía de una suerte de luz resplandeciente, una nebulosa dorada que nos transportaba a vidrieras góticas, a mosaicos bizantinos. La armónica cualidad del Cristo de Serrano en seguida resultaba tan sospechosa como sólo pueda resultarlo la belleza hoy día. Pero cuando se conocía el título de la misma (*Cristo en orina*, o más bien, *Cristo meado*) se advertía que estábamos ante una pieza realmente irreverente, por no decir blasfema. El título sugería que el artista había orinado sobre un emblema sagrado, el símbolo por excelencia de la religión cristiana. A menudo se ha comentado que si Serrano no hubiese titulado así su obra, ésta hubiera pasado del todo desapercibida, o hubiese sido muy celebrada por su radiante concepción. Pero, como ha señalado Arthur C. Danto:

*En su intención era crucial que se reconociera de qué trataba realmente la fotografía; un Jesús de plástico sumergido en orina auténtica. Después de todo, a Cristo le escupieron y humillaron, se burlaron de él y lo mancillaron en alguna de las grandes imágenes religiosas, y la orina es un símbolo externo del desprecio o de lo contrario no desempeñaría un papel tan importante en las degradaciones rituales sadomasoquistas.*<sup>530</sup>

---

<sup>530</sup> Danto, Arthur C. *Más allá de la caja Brillo: Las artes visuales desde la perspectiva posthistórica*, Tres Cantos, Akal, Madrid, 2003, p. 170.



Andrés Serrano, *Piss Christ*, 1987.

Los fluidos corporales se habían convertido en un fiable barómetro de la ansiedad de fin de siglo, a partir de su papel como vectores de contagio en la pandemia del sida. Artista de origen hondureño y cubano, que generalmente trabajaba con series, Serrano venía investigando en torno a la sustancia viva que configura nuestra realidad biológica desde mediados de la década de los ochenta.

El crucifijo empleado por el artista, que también había sumergido en orines otros objetos *kitsch* de fabricación industrial como la *Venus de Milo* o el *Discóbolo*, era un ejemplar de plástico de los que pueden comprarse por muy pocos dólares en cualquier *drugstore*. En realidad, su empleo no tenía nada de particular. La profanación de los símbolos sagrados ha venido convirtiéndose en un lugar común de la práctica artística, y fue una empresa recurrente durante los ochenta. Sin embargo, la desproporcionada

reacción que generó en su contra trascendió de alguna forma su carácter artístico, para acabar convirtiéndose en el icono de otro martirio contemporáneo: el de las luchas en torno a la libertad de expresión.

Andrés Serrano, a su pesar, se convirtió en el *artista maldito* del momento. Las relaciones del artista con la iglesia católica delataban los problemas de conciencia del antiguo creyente que se debate entre su fe y el desencanto ante la institución. Si bien su educación era católica, había abandonado la práctica religiosa en la adolescencia. Su dependencia de la estructura religiosa era puesta de relieve en la relación dialéctica que se establecía en su trabajo, donde se debatía entre sus orígenes cristianos y su rechazo de la imposición normativa. Esta ambigüedad se evidenciaba en la revisión a la vieja usanza de la blasfemia anticlerical en la serie *The interpretation of dreams* (2000), o, como en *The Church* (1991), en la *monumentalización* literal de la espiritualidad de hombres y mujeres que habían entregado su vida al servicio de la Iglesia.



Andrés Serrano, *Sor Jeanne Miriam*, 1991.

A su vez, escenifica composiciones burlonas o abiertamente groseras como *The cardinal proves he's only human* (2000) perteneciente a la serie *The interpretation of dreams*. Las melodramáticas estampas de cruces hechas de carne o sangre (*Crucifix* (1983), la provocación de *Triumph of the flesh* (2000) o *The other Christ* (2000), tienen un carácter de *cliché*, de lugar común en la nutrida tradición de blasfemia anticlerical.



Andrés Serrano: *The cardinal proves he is only human* y *The triumph of the flesh*, de la serie *The interpretation of dreams*, 2001.

En *Piss Christ* se advertía también una crítica a los procesos de banalización de lo sagrado a través de la comercialización masiva e irrelevante de imaginería *kitsch*. Como ha comentado Robert Hugues:

*El mismo mes que los políticos comenzaron a montar el número acerca de Serrano, recibí un catálogo de venta por correo de una cuchillería, especializada en cuchillos de caza y pesca, que ofrecía una pequeña arma digna, por su concepción, ya que no por su calidad, de los Borgia: un estilete oculto en un crucifijo, hecho en Taiwán, al precio de 15,99 dólares.*<sup>531</sup>

En cierta forma, Serrano pretendía restaurar la dignidad de la divinidad a través de un acto dramático y espectacular, acto que, como observó inteligentemente Lucy Lippard<sup>532</sup>, sólo podía ser plenamente valorado por los fundamentalistas. En una escena del arte donde la profanación de un símbolo sagrado no tenía en sí misma otra importancia que la derivada de su adhesión a un linaje de representaciones tenidas por blasfemas en su momento, faltaba la derecha integrista, con su pundonor herido, para completar el significado transgresor de la obra de Serrano.

<sup>531</sup> Hugues, Robert. *La cultura de la queja. Trifulcas norteamericanas*, Barcelona, Anagrama, 1993, p. 171.

<sup>532</sup> Lippard, Lucy. "Andrés Serrano. The spirit and the letter", en: Bolton, Richard, *Culture wars. Documents from the recent controversies in the arts*, Nueva York, New Press, 1992, pp.201 y ss.

*The Holy Virgin Mary* (1996) de Chris Ofili fue otro de los escándalos de la exposición *Sensation* de 1999 en Nueva York. Como en sus posteriores trabajos, Ofili hace una reelaboración de paganismo y cristianismo a través de la dulzura y la viveza de sus composiciones. Según sus propias palabras, se ha limitado a realizar una versión *hip-hop* de las *madonnas* de los viejos maestros utilizando una peculiar estética de graffiti. Así, las trece obras de su show en la *Victoria Miró Gallery, The Upper Room* (2002), eran una especulación sobre *La Última Cena* en la que los doce apóstoles se representaban como doce monos. Sus trabajos del paraíso, con los que ganó en 2003 el premio del jurado de la Bienal de Venecia, rememoran un edén pre-pecado mortal que celebra el color y la sensualidad.



La Madonna de Ofili atacada durante la exposición *Sensation*, 1999.



En gran parte de su obra, Ofili revisita los mitos del catolicismo a través de la mentalidad más libre de los pueblos colonizados, que siempre fueron más flexibles a la hora de incorporar sus propias fábulas y símbolos a la iconografía importada por los misioneros. A ese respecto, habría que recordar la censura imperante en la representación religiosa, que abunda en anécdotas a lo largo de la historia del arte, desde la indignación ante los frescos *descaradamente* explícitos de *El Juicio Final* de Miguel Ángel al escándalo por la reputación dudosa de las mujeres que servían de modelo a las vírgenes.

Ofili, como pretendía Serrano, tal vez está diciendo que en la infinita Obra del Señor no hay nada innoble o sucio. Todo merece ser representado y celebrado como parte de Su creación, incluyendo un esfínter o una vagina. En tal caso podría identificarse a Ofili como un pintor cristiano creyente, pero aparentemente progresista, cuya aportación pretende cuestionar esa pervivencia medieval que postula una dicotomía entre el cuerpo y el espíritu y establece dos tipos de funciones: las elevadas y las groseras. A estas últimas pertenecerían las relativas a la sexualidad y a la actividad excretora, por lo que para la congregación católica resultaba impensable que María, símbolo por antonomasia de pureza, se viese involucrada en una composición ejecutada con deposiciones (de nuevo el tabú judeocristiano en torno al semen, la sangre y la mierda).

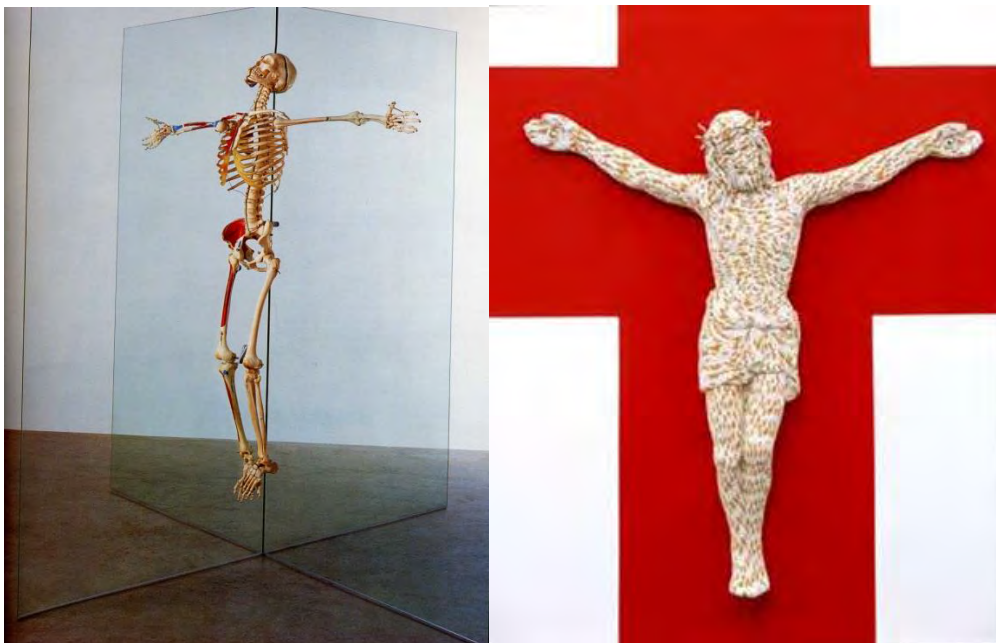
Pero además, el séquito de querubines, una *genitalia* surgida de un sub-producto como el porno, relacionaba a la Madre de la Cristiandad, cuyo axioma de virginidad es uno de los ejes fundamentales de la doctrina católica, con partes del cuerpo que tradicionalmente han sido simplemente proscritas del ámbito de la representación. Al parecer, este acto blasfemo tenía su origen en las visitas del joven pintor a la National Gallery, donde había quedado fascinado por la *carga sexual* de las imágenes clásicas de María.<sup>533</sup>

El recurso a la iconografía cristiana, en especial el crucificado y la Piedad, son un lugar común en el arte de nuestro tiempo. Raro es el artista interesado en transgredir que

---

<sup>533</sup> Harpaz, Beth J. "First Lady backs controversial Museum", Nueva York, The Associated Press, 27 de Septiembre de 1999.

no cuenta en su haber, al menos, con un Cristo. El *enfant terrible* de las artes británicas, el millonario y célebre artista Damien Hirst no pudo resistirse a hacer su propia contribución al arte sacro. Su propuesta, no podía ser menos, consistió en un esqueleto crucificado. Su compañera de generación Sarah Lucas a su vez presentó un crucificado realizado con el símbolo de lo efímero por excelencia: el cigarrillo y lo tituló: *Cristo, tú sabes que no es fácil*.



Damien Hirst, *Death denied*, 2008 y Sarah Lucas, *Christ, you know it ain't easy*, 2004.

De alguna forma, blasfemar ha terminado siendo una actividad de rutinaria contrariedad, toda vez que acabó exportada a la publicidad. El artífice de esta estrategia fue el responsable de la imagen de marca de la firma *Benetton* durante las últimas décadas del siglo XX, Oliviero Toscani. Sus fotos, muy polémicas, exportaron las estrategias de provocación de las artes a la escena artística de la publicidad. Si el uso del *shock* había sido el sello personal de grandes empresas como la *Saatchi & Saatchi*, Toscani extremó la tendencia incorporando asuntos políticos, sociales y religiosos a un medio entonces inmaculado como el publicitario.





Concepción de Oliviero Toscani para la campaña otoño-invierno de Benetton, 1991-1992.

Fue especialmente polémica la campaña que mostraba a un moribundo de sida en su lecho de muerte, así como las instantáneas de ropa ensangrentada o sangre derramada en la calle. Aquellas fotografías despertaron furor. Sus detractores señalaban que, a fin de cuentas, Toscani estaba vendiendo ropa. Por otra parte, los defensores de las mismas alegaban que era necesario comprometerse con la realidad. En cualquier caso, las estudiadas composiciones consiguieron para la firma lo que pretendían: promoción. La prueba de que la estrategia funciona es que hoy, veinte años más tarde, sigue utilizándose.



*Unhate*, campaña promocional de Benetton, 16 de noviembre de 2011.

La campaña *Unhate* (2011) presentaba, entre otras, una imagen del Papa Benedicto XVI besándose con el imán de El Cairo Ahmed Mohamed el-Tayeb. Esta fotografía, en concreto, fue retirada apenas unas horas más tarde de que el Vaticano protestase.<sup>534</sup>

Una de las obras que más furor levantaron en su momento fue la sátira de Maurizio Cattelan *La nona ora* (1999). La pieza se exhibió por primera vez en una exposición que aspiraba a repetir el éxito internacional de *Sensation, Apocalypse* (2000), y que para ello seleccionó religiosamente una muestra del arte más provocador del momento. Sin embargo, sólo consiguió un furor moderado.



Maurizio Cattelan, *La nona hora*, 1999.

La pieza, en la estela del maniquí hiperrealista que inunda la escena artística, mostraba a Józef Wojtyła caído sobre una alfombra roja y rodeado de cristales rotos. Fulminado por un meteorito, se aferraba a su báculo y dignidades. La provocación que conllevaba participaba de la estética de chiste visual que cultivaba Cattelan, lo que el crítico Norman Rosenthal ha denominado *Arte Povera Barroco*:

*Lo Barroco siempre encarna ciertos aspectos jocosos, en el sentido de hacer carraspear a la audiencia ante la extravagancia o la ilusión. La cara del Papa está irrevocablemente grabada en nuestras mentes, tan familiar como un muñeco de*

---

<sup>534</sup> Magi, Lucía. "Benetton retira la imagen del Papa besándose con un imán", Madrid, *El País*, 16 de Noviembre de 2011.

*cera del Museo de Madame Tussaud. El momento de Cattelan es una visión. El Papa tiene a su alrededor un aura de infalibilidad, un mito autorizado por la tradición de casi dos mil años (...) Pero él también es un hombre, el representante de una organización de increíble poder que siempre ha sido cuestionado.*<sup>535</sup>

El español Eugenio Merino ofrece una síntesis de dos tendencias que cristalizaron a lo largo de esta década. Por un lado, el objeto abyecto, por otro el arte concebido como generador de polémica. Merino sabe que el fino arte de la provocación tiene entre sus más notables genealogías la blasfemia religiosa, y en ARCO 2011 presentó una ingeniosa escultura en la estela de Maurizio Cattelan: *Stairway to heaven* (2011). El título, que también es el de una famosa canción de *Led Zeppelin*, *Autopista hacia el cielo*, estaba cargado de ironía: una pirámide que vagamente recordaba a aquel cuento cruel, *Los músicos de Bremen* en *Love last forever* (1999) de Cattelan, pero la pirámide estaba conformada por los representantes de las tres religiones monoteístas mayoritarias y, por ende, más conflictivas y excluyentes entre sí. Un musulmán, un católico y un judío eran retratados, uno sobre otro, en la manera en que rezan a sus dioses. El musulmán inclinando la cara hacia el suelo, el católico de rodillas, el judío de pie con su libro sagrado en una mano. La pieza estuvo en todos los telediarios y provocó la protesta de la embajada israelí, una repercusión bastante tibia si se compara con los problemas legales que le sobrevinieron a Javier Krahe cuando se le ocurrió cocinar a un Cristo.

---

<sup>535</sup> Rosenthal, Norman. En VVAA. *Apocalypse. Beauty and horror in contemporary arts* (catálogo), Londres, Royal Academy of Arts, 2000, p. 25.



Eugenio Merino, *Stairway to Heaven*, 2011.

Las imágenes, rodadas en 1977, formaban parte de *10 comentarios*, una obra de Javier Krahe y Enrique Seseña y fueron incluidas en un documental de Canal + como parte del programa *Esta no es la vida de Javier Krahe*, lo cual le valió una querrela criminal por parte del Centro Jurídico Tomás Moro, en función del artículo 525 del Código Penal. “Calcúlese un Cristo ya macilento para dos personas. Se le extraen las alcayatas y se le separa de la cruz, que dejaremos aparte. Se desencotra con agua tibia y se seca cuidadosamente”. Una voz en *off* recitaba la receta, que concluía: “Tras meter la fuente de cristal dentro del horno, se deja tres días y sale solo.”<sup>536</sup>

La polémica se sumaba a otras como la condena de la obra de Leo Bassi o los ataques a la exposición de Bruce LaBruce. Krahe fue finalmente absuelto, pero había conseguido revitalizar los debates en torno a censura y libertad de expresión en nuestro país. El argumento de la acusación, que no es nuevo, era que el autor había ofendido los sentimientos de los creyentes.

El arte, en tal caso, tiende a colocarse en un estrecho nimbo entre el derecho de los fieles a que se respete su religión y sus símbolos sagrados, y el derecho que asiste a cada ciudadano de la libertad de expresión. Últimamente, el debate en torno a la blasfemia ha sido reactivado debido a la emergencia de extremismos que no han dudado en usar la violencia para contestar a las provocaciones religiosas.

<sup>536</sup> Gómez, Rosario G. “Javier Krahe, a juicio por blasfemia”, Madrid, *El País*, 29 de mayo de 2012.

### 3.2.8. Traumatófilos.

*El camino del exceso conduce al palacio de la sabiduría.*

William Blake.

Los años sesenta inauguraron una tendencia en el arte que llevó el nombre de *Body art*. El *happening*, la *performance*, la irrupción de la propia vida en la escena artística, contaban a menudo con el propio cuerpo del artista como soporte y materia de las propuestas. De forma paulatina, las intervenciones jugaban a desafiar la vulnerabilidad del cuerpo, su resistencia y seguridad, sometiéndolo a situaciones de peligro, dolor o privación. Artistas como Vito Acconci, los llamados Accionistas vieneses o Marina Abramović hicieron su reputación en base a traspasar sus límites y su propia integridad. Ciertas acciones podían caracterizarse como actos de mortificación que recuerdan a la tortura, a veces autoinfligida, de los mártires y santos cristianos. Ha sido tradición aceptada someter a la carne a vigilia, disciplinas, flagelaciones, deprivación o dolor en orden de un ideal ascético o de control sobre el propio cuerpo. Asimismo, pueden relacionarse estas prácticas con “ritos de pasajes”, ceremonias iniciáticas que suponen para el neófito cruzar algún umbral: el de la entrada en la pubertad, la sexualidad, el mundo de los hombres, etc.

*Nada tiene de la exuberancia con la que San Francisco de Asís se revolcaba en la inmundicia y daba la bienvenida a su Hermana Muerte. Pero su acto se relaciona con el mismo misterio. En el caso de que alguien hubiese sostenido la idea de que la muerte y el sufrimiento no forman parte integrante de la naturaleza, el rito corrige la ilusión. En el caso de que existiera la tentación de tratar el rito como si fuera una lámpara mágica que se frota para obtener riquezas y poder ilimitados, el rito muestra su otra faz. En el caso de que la jerarquía de valores fuese crudamente material, la paradoja y la contradicción se encargan de socavarla de*

*modo dramático. Al pintar temas tan tenebrosos, los símbolos de la contaminación resultan tan necesarios como el uso del color negro en cualquier género de pintura. Encontramos, por lo tanto, la corrupción conservada como reliquia en los lugares y en los tiempos sagrados.*<sup>537</sup>

En su ensayo sobre Baudelaire, Walter Benjamin ubica al poeta en una extraña pero oportuna categoría: *traumatófilo*.<sup>538</sup> El amante del trauma es, por definición, alguien que busca voluntariamente la experiencia dolorosa, lo horrible o lo insano.

Por la poesía de Baudelaire, como por su propia vida, fluye ese apego al abismo, a la vida enquistada en los pasajes del duelo, el remordimiento, la enfermedad... En parte, es esta fascinación por lo perverso la responsable de la popularidad de poetas saturninos como Baudelaire o Rimbaud. Generación tras generación, *Las flores del mal* (1857) y *Una temporada en el infierno* (1873) mantienen intactas su esplendor como lecturas iniciáticas.

La repugnancia en Baudelaire es voluptuosa, anuncia la caída próxima de la última frontera estética defendida aún por Kant: el asco. Es el poeta que escribió versos como el que sigue:

*Vicio mucho más grave, ella lleva peluca,  
Sus cabellos morenos su nuca abandonaron;  
Mas no es impedimento que enamorados besos  
Lluevan sobre su frente, más pelada que un leproso.(...)  
Su edad son veinte años, su pecho ya caído  
Cuelga de ambos lados como una calabaza,  
sin embargo, me arrastran cada noche a su cuerpo  
Y cual recién nacido, la mamo y la muerdo.*

---

<sup>537</sup> Douglas, Mary, *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*, Madrid, Ed. Siglo XXI, 1973, p. 237.

<sup>538</sup> Benjamín, Walter. *Selected writings (1938-1940)*, Massachusetts, Harvard, 2003, p.319.

*Aunque no tenga a veces ni un céntimo siquiera*

*Para lavarse el cuerpo o el cuello perfumarse,*

*Yo la la lamo en silencio, con amor más ferviente*

*Que Magdalena ungiendo los pies del Salvador.*<sup>539</sup>

Hay algo obsceno en algunos poemas de Baudelaire, en el sentido etimológico de la palabra *obsceno*, que se refiere a algo fuera-de-escena, algo que no deberíamos ver y que está ahí, delante de nosotros, a la vista de todos. Los gustos “pervertidos” del joven de diecinueve años liado con el estrato más bajo y vil de las prostitutas más enfermas...Esos placeres que deberían ocultarse son en cambio aireados a los cuatro vientos, exhibidos como un mártir nos muestra las llagas de su pasión enfermiza.

Arthur Rimbaud dio muestras de un portentoso espíritu de rebeldía. Tanto uno como otro hicieron alarde de sus excentricidades, de sus gustos contracorriente, de un modo de vida antisocial. La precocidad de Rimbaud, sus continuas fugas ya de adolescente, su concepción de la poesía como un estado de videncia, la turbulenta historia de amor con el poeta saturnino Paul Verlaine en la que no faltaron borracheras, escándalos y disparos, son algunos de los rasgos de una personalidad tan brillante como fugaz. Rimbaud terminó sus días como traficante de marfil en el Harar, África. Para escribir *Una temporada en el infierno* (1873) y las *Iluminaciones* (1886), da la sensación de que el poeta, ejerciendo de médium, tenía que ponerse a sí mismo en un estado de continuo peligro o riesgo, despreciando las rutinas miserables de una vida burguesa.

En el desprecio por la propia seguridad y el bienestar encontramos los ecos de una actitud de indiferencia a la carne y a la vida en general. Ya hemos visto cómo algunos santos y santas cristianas vulneraban los límites de autoprotección e incluso el propio instinto de supervivencia. Los cuerpos se sometían a ascesis, restricción alimentaria, vigilia forzosa, o se entregaban a acciones repugnantes, como la de Catalina de Siena bebiendo el pus que supuraban las heridas de las enfermas que cuidaba. La negación del cuerpo encuentra su máxima expresión en la experiencia de los gnósticos, secta

---

<sup>539</sup> Baudelaire, Charles. Obra poética completa, Madrid, Akal, 2003, p. 343.



filosófica y religiosa que sería finalmente declarada herética. Esta doctrina, de carácter fuertemente dualista, buscaba la *gnosis* o conocimiento a través de la escisión del cuerpo y el espíritu.

Otro santo, Francisco de Sales, enferma y se resigna a donar su cuerpo a la ciencia para que los médicos hagan con él lo que quieran. Se somete a los tratamientos médicos del siglo XVII con ostensible desprecio de su propia integridad.

*La ciencia de la época no confesaba fácilmente su impotencia. Por consejo de los médicos, se pusieron pues a arrancarle los cabellos, a frotarle las piernas y los hombros con tanta energía que lo dejaron en carne viva; entonces, avivado por el sufrimiento y haciendo alusión a la agonía del calvario, dijo: “Lo que sufro yo no merece el nombre de dolor en comparación con Aquél”. Luego, para arrebatárselo a la muerte, le aplicaron en la cabeza un emplaste de cantáridas; cuando se lo quitaron, se le llevaron la primera piel. Y, ya como último recurso, le aplicaron por dos veces un hierro candente en la nuca y le pusieron una vez el “botón de fuego” en la cima de la cabeza; la quemadura llegó hasta el hueso...lloraba, pero no gemía. Cuando le preguntaron si le hacían daño, respondió: “Sí, lo noto, pero haced todo lo que queráis con el enfermo”.<sup>540</sup>*

Un mito de la modernidad es el de la locura creadora del artista holandés Vincent Van Gogh. Este gran artista, sin duda uno de los más populares para el gran público gracias a clásicos cinematográficos como *El loco del pelo rojo* (1956), de Vincent Minelli, desarrolló una obra deslumbrante en apenas diez años de intensa actividad febril. Todo alrededor de Van Gogh adquiere un carácter mítico: cómo le esquivó el éxito comercial, para terminar siendo uno de los artistas que más veces ha roto récords de subastas, su locura, automutilación, internamiento en un psiquiátrico y trágico suicidio, donde según la leyenda pronuncia una frase lapidaria antes de morir. Pero Van Gogh, antes de descubrir su vocación por la pintura, fue primero fanático religioso. Lector entusiasta de *La imitación de Cristo* (1418) de Tomás de Kempis, fue ayudante de pastor metodista y enviado como misionero a la deprimida región minera de Mons,

---

<sup>540</sup> Gélis, Jacques, “El cuerpo, la Iglesia y lo sagrado”, en: Courtine, J-J., Corbin, A. y Vigarello, G. (Coord.), *Historia del cuerpo*, Vol. I, Madrid, Taurus, 2005, p. 75.

en Bélgica. Su trabajo evangelizador fue excesivo para sus superiores, que lo relevaron y lo suspendieron de sueldo, al encontrar que se esforzaba por vivir en las mismas condiciones de miseria que los obreros de la mina de Borinage entre los que predicaba:

*Qué maestro es Jesucristo cuando puede fortificar, consolar y aliviar a un obrero que tiene la vida dura, porque él mismo es el gran hombre del dolor, que conoce nuestras enfermedades, que ha sido llamado él mismo el hijo del carpintero aunque fue el hijo de Dios, que ha trabajado treinta años en un humilde taller de carpintero para cumplir la voluntad de Dios, y Dios quiere que a imitación de Cristo, el hombre lleve una vida humilde sobre la tierra, no aspirando más que a cosas elevadas, plegándose a la humildad, aprendiendo en el Evangelio a ser dulce y humilde de corazón.*<sup>541</sup>



Vincent Van Gogh, *Autorretrato con la oreja vendada y pipa*, 1890.

Un siglo más tarde, encontramos que el arte corporal, que incluye ejercicios de automutilación, tiene una fuerte presencia en los circuitos artísticos. El cuerpo es el espacio de la nueva experimentación, a veces peligrosa o dolorosa para el artista.

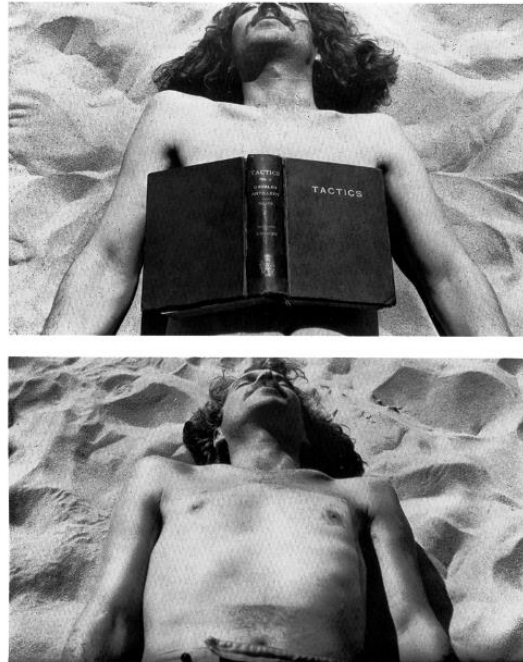
---

<sup>541</sup> Van Gogh, Vincent. *Cartas a Théo*, Barcelona, Labor, 1991, p.34.



Vito Acconci, *Trademarks*, 1970.

Vito Acconci se infligió mordiscos a sí mismo en el curso de una acción en 1970, usando la huella dejada por sus dientes sobre su piel como objeto del arte. Denis Oppenheim quemó su piel en *Posición de lectura para quemadura de segundo grado* (1970). Durante cinco horas se expuso al sol sin protección, resultando quemada toda su piel con excepción de aquella que estaba protegida por un libro.



Dennis Oppenheim, *Posición de lectura para quemadura de segundo grado*, 1970.

Marina Abramović ha basado todo su trabajo en superar los límites del cuerpo y el miedo. Primero en compañía de su pareja Ulay, y después en solitario, esta artista

ejerce sobre sí misma una terrible presión física y psíquica a través de probar una y otra vez la experiencia del límite, el espacio que crece en la duda de la propia resistencia física, el extremo. Abramović está anclada en la transgresión. Ella misma, a modo de currículum vitae, explica en su “Biografía”:

*1972 Empiezo a utilizar el cuerpo como material*

*Sangre, dolor*

*Observando cirugía mayor*

*Operaciones en hospitales*

*Empujando mi cuerpo a su límite*

*Físico y mental. (...)*

*1973 Quemando el pelo*

*Cortando una estrella en el estómago*

*Con cuchillas de afeitar*

*Yaciendo desnuda sobre una cruz de hielo (...)*

*1981 experimentos con comida y*

*Hablando por largos períodos de tiempo...*

*Comiendo hormigas, lagartos*

*Ratas del desierto, saltamontes...*<sup>542</sup>

Hasta su ruptura, Abramović trabajó con su compañero sentimental Ulay. Juntos, llevaron a cabo algunas propuestas de carácter extremo, como la acción *Breathing in/Breathing out* (1977) en la que cada uno inhala el aire expelido por el otro, con las fosas nasales cubiertas, durante 19 minutos, corriendo peligro de asfixia. En *Modus vivendi* (1980-1985) vivieron en el desierto australiano en condiciones de extrema

---

<sup>542</sup> Weintraub, Linda. *Art on the edge and over, Searching for art's meaning in contemporary society, 1970s-1990s*, Nueva York, Art Insights, 1996, p. 61.

dureza, no sólo por las características evidentes del medio y las incomodidades derivadas, sino por su forma de permanecer, durante horas, sentados en silencio el uno frente al otro, en una actividad, o falta de ella, que ni siquiera puede ser llamada propiamente *performance* debido a la falta de audiencia alguna. Precisamente, en eso consistía una de sus actuaciones más conocidas, llevada a cabo en diferentes museos a lo largo de la década de los 80. Marina frente a Ulay, durante horas interminables, incluso días, sin moverse ni decir una palabra. En completo silencio, como una penitencia monástica o una forma de meditación alejada de la inmediatez de la vida moderna... En *Nightsea crossing* (1985), el período de mutismo mutuo se extendió durante noventa días en total, absortos el uno en la otra, frente a frente en un tour por Ushinado, São Paulo, Chicago, Toronto...

*Algunos artistas contemporáneos niegan que el arte figure entre otras muchas categorías de esfuerzo humano que han sido secularizadas. Ellos buscan caminos para devolverlo al mundo de lo sagrado. Su trabajo es diseñado para curar el espíritu, disolver la dualidad entre la humanidad y la naturaleza, proteger la comunidad del demonio, proporcionar conocimiento de la muerte, y servir como un conductor entre lo divino y lo profano.*<sup>543</sup>

En 1974, Marina en solitario había llevado a cabo *Rhythm O*, una violenta *performance* en la que ella permitía a los espectadores que abusaran de ella durante seis horas, usando instrumentos de dolor y placer que habían sido dispuestos a tal fin sobre una mesa. Los espectadores podían desnudarla, abofetearla, y ejercer sobre ella un poder total. Abramović no presentaría resistencia alguna. A la tercera hora, sus ropas habían sido cortadas con cuchillas de afeitar, abofeteada, y un arma cargada dejada junto a ella fue disparada.<sup>544</sup>

---

<sup>543</sup> *Íbidem.*

<sup>544</sup> Yoko Ono había hecho algo parecido en 1965; su *performance Cut piece* consistía en dejar a disposición del público unas tijeras y quedar como víctima pasiva de lo que decidieran hacer con ella.



Marina Abramović, *Rythm 0*, 1974.

En *Rhythm V* (1974) volvió a empujar su resistencia, situándose en el centro de una gran estrella de madera a la que se prendió fuego. En un ritual de purificación, cortó su pelo y sus uñas primero, y tumbada, esperó a que el fuego consumiera todo el oxígeno hasta perder el conocimiento.

*Rest/Energy* (1980) volvía a desafiar el sentido del límite y la autopreservación. Ulay, con los ojos vendados, tensaba un arco apuntando con la flecha al corazón de la artista hasta el último extremo de resistencia física. En 1988, marcando el final de su relación amorosa y colaboración artística, los dos cubrieron a pie las 2.400 millas de Muralla China en *The lovers: the great wall walk*. Ella partía de la zona fría, él de la más calurosa. Cuando se encontraron, el 27 de junio, después de noventa días de camino en silencio, unieron simbólicamente lo femenino con lo masculino, el fuego con el agua, lo caliente con lo frío, lo seco con lo húmedo...





Marina Abramović y Ulay, *Rest/Energy*, 1980.

En todos sus trabajos, como el de *Dragon Heads* (1995) Abramović se muestra pasiva, casi indiferente a su sufrimiento. Se expone al peligro. Los artistas se convierten en agentes subversivos, “viajeros ceremoniales” en una travesía que es urgente:

*Es demasiado tarde, la destrucción ya es tal que el mundo no puede ser “curado”...Su destrucción continuará, inevitablemente. Sólo quiero preparar a la gente para el hecho de que estamos todos viviendo en un planeta que muere y que va a ser destruido. Veo la oportunidad o al posibilidad de morir al menos en unión con la tierra, de agarrar al menos la realidad una sola vez.*<sup>545</sup>

Un mensaje mesiánico, en el que el artista se presenta a sí mismo como salvador y como guía. En una sociedad transida por el vértigo de las comunicaciones, donde todo sucede instantánea, simultáneamente, velozmente, la artista quiere devolvernos a la trascendencia de la meditación, a la lentitud, a la introspección. Un arte que se vuelve a la realidad traspasando una brecha, la de la herida, el dolor o venciendo la simple resistencia del cuerpo torturado. Un mensaje místico, casi religioso, que conecta a

---

<sup>545</sup> Weintraub, Linda. *Op. Cit.*, p. 64.

Abramović con otras artistas como Orlan, cuyo trabajo apunta a un misticismo de índole religiosa, un llamamiento de chamán, y que también usa el trauma físico como vía de revelación.

Orlan es una artista que viene haciendo de su cuerpo el soporte de su arte desde los años sesenta. En 1962 renegó de su nombre y de su identidad para explorar una nueva identidad artística, que desembocaría en 1972 en su auto-canonización como Santa Orlan. En las obras de esta época, toma prestada imaginería cristiana. Utiliza el crucifijo, se representa a sí misma con atributo de vírgenes y santas, y recompone el *Éxtasis de Santa Teresa* (1644-1652) de Bernini.

Orlan va a transmutarse en santa a través de la cirugía plástica, siguiendo el modelo de diferentes referentes de la historia del arte.



Orlan, *Le drapé-le Baroque o Saint Orlan with flowers against clouds*, 1983.

“No aceptaremos más el cuerpo que Dios y la genética nos ha dado” ,<sup>546</sup> manifiesta, y a comienzos de los años noventa emprende un camino (¿un vía crucis?) en *Image/New Image (s) for the Re-incarnation of Saint Orlan* (1990). En esta obra, se reconstruye a sí misma a partir de las imágenes de santas y vírgenes tomadas de la representación artística occidental, y también de dioses y diosas hindúes y griegos. Los cirujanos la dotarán de la barbilla de la *Venus* de Boticelli, la nariz de la *Psyche* de Gérôme, los labios de la *Europa* de Boucher, la frente de la *Gioconda*, los ojos de una *Diana*

---

<sup>546</sup> *Ibidem*.

perteneciente a un maestro de la escuela de Fontainebleau del siglo XVI...Orlan los elige menos por su belleza que por lo que simbolizan. Ella quiere reencarnarse en diosa, santa y virgen, y para ello convierte el quirófano en un escenario adornado con flores y frutas de plástico, donde cada intervención tiene fijada una iconografía relacionada con el motivo elegido.



Orlan, 4th surgery-performance titled *Succesful Operation*, 1991.

Mientras los cirujanos, también vestidos para la ocasión con ropa de alta costura, drenan sus fluidos corporales, ella recita un texto escrito por Michel Sernes y todo es grabado. En *Omnipresencia* (1993), su séptima operación es retransmitida vía satélite a diferentes ciudades por todo el mundo. Comunicados a través del fax y videoconferencia, los espectadores pueden hablar e interactuar con ella mientras es intervenida. El postoperatorio, que obliga a ocultarse a los pacientes de cirugía por espacio de unos cuarenta y un días también es fotografiado puntualmente y exhibido sin pudor.

Como hemos visto, un poder milagroso se atribuye a los restos mortales de los santos. Así, Orlan vende sus despojos como reliquias de sí misma: grasa, sangre, gasas empapadas, son preservadas y encapsuladas en cristal a prueba de balas. Por unos mil

dólares es posible comprar un fragmento de Santa Orlan con la leyenda “Éste es mi cuerpo, éste es mi software”.<sup>547</sup>

Al contrario que los usuarios de estas terapias agresivas, que buscan la juventud y la belleza, el aspecto de Orlan se afea progresivamente, hasta resultar repulsivo o francamente extraño. Ella explica que su trabajo es “una lucha contra la innata, la inexorable, la naturaleza programada, el ADN (que es nuestro rival directo como artistas de la representación) y Dios. Mi trabajo es blasfemo”.<sup>548</sup>

Las reacciones ante sus propuestas han sido negativas y viscerales. Ha sido acusada de narcisista, masoquista, histérica, sádica. Como los santos, ha sido vilipendiada y humillada, y como ellos ha buscado el dolor y la estigmatización de forma voluntaria. Ha dispuesto que su cuerpo, una vez muera, sea momificado y donado a un museo, de forma que incluso sus despojos finales sean entregados a la causa del Arte.

La insistencia en la martilogía cristiana, en el paralelismo entre la práctica del arte y la ascesis del santo no es el único aspecto en el que podemos encontrar reciprocidad entre arte y religión. La propia ceremonia, la liturgia, puede adoptar la forma de un ritual cristiano o de una ceremonia pagana, donde el artista de *performance* oficia como sacerdote o chamán.

Los accionistas vieneses son los más conocidos en este sentido. Artistas como Hermann Nitsch, Günter Brus, Otto Muehl, Arnulf Rainer y Rudolph Schvartzkogler son célebres por usar medios muy variados, como la pintura, el *assemblage*, el dibujo, la fotografía y el collage, y aunque tenían conexiones con los *Happenings* americanos y el movimiento *Fluxus*, pronto se diferenciaron al cargar el acento en su énfasis en la sangre y la violencia. El Accionismo Vienés influirá en muchos de los artistas de los noventa. Sus bases eran una reactivación de los ritos dionisiacos, la liturgia de la iglesia católica y las teorías psicoanalíticas de Freud, Jung y Wilhelm Reich. Una de las más conocidas fueron las acciones de Hermann Nitsch en el *Teatro de las Orgías y los Misterios*.

---

<sup>547</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>548</sup> *Ibidem*.

“En una palabra, estamos convencidos de que hay fuerzas vivas en la así llamada poesía, y que la imagen de un asesinato presentada teatralmente de forma adecuada es más terrible para el espíritu que la ejecución real del mismo”,<sup>549</sup> diría Artaud, y la voz distinta encontraría un eco inmediato en la semántica transgresora del Accionismo Vienés. El cuerpo de los actores-artistas de *performance* es expuesto ante el espectador de forma que su crueldad exhibicionista lo desorienta y lo agreda, confrontándolo con la idea del límite y de lo reprimido. Sus integrantes conforman un grupo desigual sin manifiesto ni una línea unitaria de actuación. *El teatro de la crueldad* de Artaud nos da algunas pistas para entender el desarrollo de este arte centrado en la mutilación, la humillación, el traspaso del límite psíquico y físico, tanto del artista como de un espectador a menudo horrorizado.

Algunas *performances* destacaron especialmente por su brutalidad. Los rituales de Nitsch incluían animales desmembrados y ceremoniales en los que la sangre y la casquería ocupaban un lugar privilegiado. El *Teatro de Orgías y Misterios* todavía escandaliza hoy por la ferocidad de su puesta en escena. En 1974, la *performance 48th Action* realizada en Munich incluía el sacrificio de un cordero cuyas entrañas y sangre eran vertidas sobre un hombre desnudo, mientras el animal era colocado sobre la cabeza de la persona. Su objeto era liberar la agresividad reprimida, la energía y la fuerza a través de una vuelta al primitivismo. El planteamiento de las acciones-ceremonias recordaba sin duda al ritual del sacrificio de los pueblos preestatales, al *spargamos* ritual. Nitsch aseguraba que él se arrogaba “lo aparentemente negativo, desagradable, perverso, obsceno, la pasión y la histeria del acto de sacrificio, para que VOSOTROS evitéis la decadencia sucia, vergonzosa, hasta el fondo del abismo”,<sup>550</sup>

En 2012, su contribución a la XI Bienal de La Habana muestra más que nunca el vínculo entre traumatofilia artística y experiencia religiosa. Animales sacrificados, baños de sangre y crucifixiones se exponían en la *Aktion 135* (2012).

---

<sup>549</sup> Artaud, Antonin, citado en Alfano Miglietti, Francesca. *Extreme bodies. Use and abuse of the body in art*, Milán, Skira, 2003, p. 20.

<sup>550</sup> Lucie-Smith, Edward. *Movimientos artísticos desde 1945*, Madrid, Destino, 1991, pp. 164-165.



Hermann Nitsch, *Aktion 135*, 2012.

Günter Brus da rienda suelta a sus fantasías masoquistas, de la misma manera que su compatriota Otto Muehl. Escenas de humillación, perversiones, ritos sadomasoquistas que rara vez son mostrados en los libros de texto, llevan más allá al artista, a un territorio sin salida. En *Prueba de resistencia* (1970), Brus se corta con cuchillas de afeitar, hurga en las heridas, bebe su orina y se revuelca en su sangre y excrementos.



Günter Brus, *Prueba de resistencia*, 1970.

Otra figura clave de este momento es Rudolf Schwarzkogler. Su trayectoria personal y profesional está rodeada de rumores y mitos. Se dijo que había muerto durante el curso de una de sus *performances*, tras castrarse a sí mismo. Sin embargo, parece ser que se suicidó en 1969, tras entrar en una crisis depresiva severa provocada por una drástica restricción alimentaria. Schwarzkogler es famoso por haber disuelto la frontera entre vida y arte, y por haber llevado a cabo una serie de acciones progresivamente más despiadadas y dramáticas, de las que queda testimonio fotográfico. En *4 Aktion* (1965) aparece con las manos extendidas sobre el lecho, con



sangre goteando de las heridas auto-infligidas en sus brazos. Schwarzkogler simulaba castraciones, rituales de naturaleza profundamente sadomasoquista, apareciendo a menudo envuelto en vendas para sugerir la vulnerabilidad de su cuerpo. El crítico Robert Hugues escribió sobre su muerte en un número de 1972 de la revista *Time*:

*Según parece Schwartzkogler dedujo que lo realmente importante no consistía en infligir dolor, sino en remover el exceso de carne. Así es que él procedió, pulgada a pulgada, a amputar su propio pene, mientras un fotógrafo registraba el hecho como un acto artístico. En 1972, las pruebas resultantes fueron reverencialmente exhibidas en la Dokumenta V de Kassel.*<sup>551</sup>



Rudolf Schwarzkogler, *3rd Action*, 1965.

Según señala Kristine Stiles<sup>552</sup>, éste es uno de los mitos más famosos que rodean la praxis de la *performance*, ya que en realidad Schwarzkogler saltó por una ventana obsesionado con el fotomontaje de Yves Klein *Salto al vacío*, si bien la drástica dieta a la que se estaba sometiendo en ese momento, para purificar su cuerpo y su mente, pudo ser directamente responsable de su estado depresivo.

---

<sup>551</sup> Stiles, Kristine. "Uncorrupted Joy: International Art Actions", en: Schimmel, Paul (ed.): *Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949-1979*, Los Angeles, Thames and Hudson, 1998, p. 290.

<sup>552</sup> *Ibidem*.

El célebre artista de *performance* norteamericano Chris Burden, trabajó exponiéndose al riesgo y llevando su cuerpo al límite desde sus inicios. Su trabajo de tesis fue *Five Day Locker Piece* (1971), y consistió en encerrarse durante cinco días en su taquilla de la facultad.



Chris Burden, *Shoot*, 1971.

Burden consiguió fama internacional con su acción *Shoot* (1971), en el Espacio F de California, en la que el artista se hacía disparar por un amigo con un rifle del calibre 22. El mismo año, 1971, en *"I become a secret hippy"*, adopta el *look* de un agente del FBI, vistiendo un traje de chaqueta bajo el que oculta una estrella de sheriff clavada en su carne.

*En un período de cinco años Burden se hizo disparar, electrocutar, atravesar, cortar, ahogar y encarcelar, no para hacer una gran declaración social, política o religiosa, ni para revelar profundos significados psicológicos, sino simplemente porque él sabía que podía hacerlo.*<sup>553</sup>

Su cuerpo se convirtió en una escultura que tallar a base de heridas, golpes, laceraciones. En *Trans-Fixed* (1974), de nuevo se emplea la imaginería cristiana cuando Burden se hace crucificar a un volkswagen.

---

<sup>553</sup> Schimmel, Paul, citado en Ramírez, Juan Antonio. *Corpus Solus*, Madrid, Siruela, 2003, p. 78.



Chris Burden, *Trans-Fixed*, 1974.

*Obras que operan casi a modo de infracción o delito, de solución de extrema urgencia a la contra, y que confrontan al espectador con un territorio de tensión y resistencia habilitado desde la singularidad de unas imágenes que hacen referencia directa a la “desactivación” operada en las mismas tras su difusión masiva en los medios. Piezas y documentos que serán referentes largamente “citados” en muchas de las producciones recientes, y que prefiguran una práctica artística, casi activista, que hace uso de la desobediencia y el desafío de las estrategias de acciones capaces de alterar cualquier noción de orden social establecido. La reflexión que surge, pasadas ya cuatro décadas desde que Burden realizara estas acciones, será precisamente la de lo paradójico de las relecturas de estas piezas; documentos e imágenes que, en su constante citación y re-enactment, son asimismo desactivadas al ser integradas en la iconografía más “celebrada”- y normalizada- por ciertos sectores del arte actual.<sup>554</sup>*

Gina Pane empezó a trabajar en 1968, pero a lo largo de la última década su obra, en forma de testimonio fotográfico, ha estado presente en las colecciones más prestigiosas de los museos de arte contemporáneo de todo el mundo. Entre algunas de sus acciones más conocidas, se cuentan actos como los de cortar sus labios con una cuchilla, hincar en su carne espinas de rosas, exhibir su rostro cubierto de gusanos o

---

<sup>554</sup> Herráez, Beatriz. “No maten al artista”, Madrid, Revista Exit, nº 33, Febrero 2008, p. 23.

rodar por un piso cubierto de cristales rotos...Las heridas autoinfligidas de Pane quedan como una muestra de la fragilidad del cuerpo, exonerado en un rito público del que la fotografía de Françoise Masson dio buena muestra. Para Pane: «La herida es la memoria del cuerpo: memoriza la fragilidad, el dolor, es decir, su existencia real»<sup>555</sup>

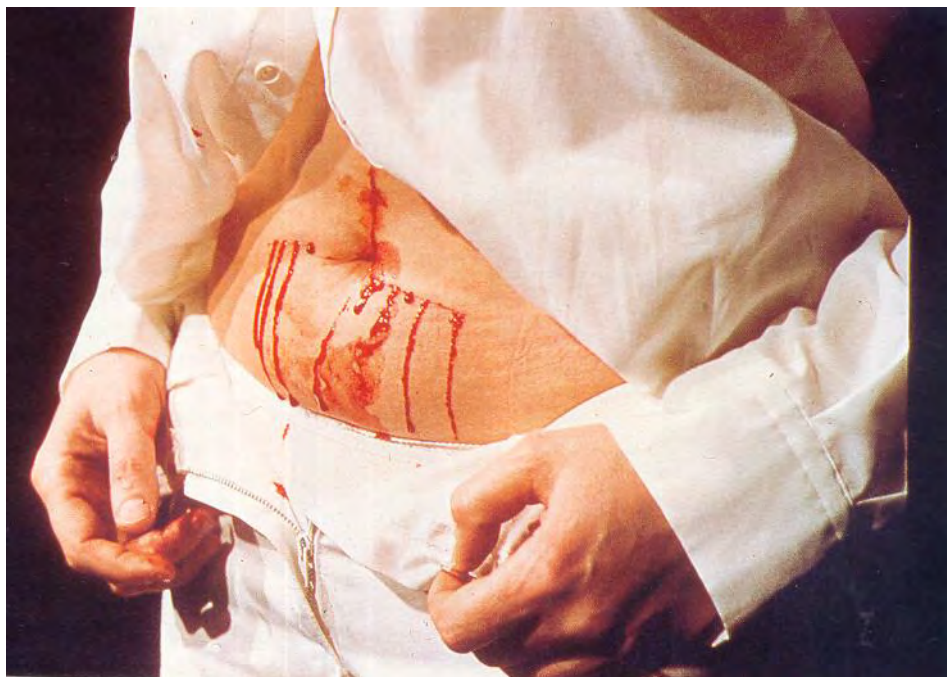
En 1971 realizó *Escalade non-anesthésiée*, acción en la cual subía por una escalera cuyos peldaños estaban erizados de cuchillas. En *Psyche* (1974), se arrodillaba ante un espejo, se ponía maquillaje y a continuación procedía a cortar su cara con una cuchilla de afeitar. Un año más tarde, en la *performance Le corps presenti* (1974), se hacía cortes entre los dedos de los pies a fin de que la sangre crease formas vivas en el molde de yeso que tenía a sus pies.

*Mis trabajos estaban basados en un cierto tipo de peligro. A menudo he probado algunos límites bastante extremos, pero siempre delante de una audiencia. Estaba exhibiendo el peligro, mis límites, pero nunca ofrecía respuestas. El resultado no era peligro genuino, sino una estructura que yo había creado. Y esta estructura daba al espectador una cierta clase de shock. El espectador no se sentía a salvo (...) El sufrimiento físico no es sólo un problema personal, sino también un problema del lenguaje...El cuerpo llega a ser la idea en sí misma (...).*<sup>556</sup>

---

<sup>555</sup> Cortés, J.M.G. *El cuerpo mutilado. La angustia de muerte en el arte*, Valencia, Dirección General de Museos, 1996. p. 85.

<sup>556</sup> Alfano Miglietti, Francesca. *Extreme bodies. Use and abuse of the body in art*, Milán, Skira, 2003, p. 28.



Gina Pane, *Psyche*, 24 de enero de 1974.

Todas las acciones son realizadas con gran concentración y tranquilidad por parte de su autora, siempre vestida impecablemente de blanco. La herida aquí adquiere un sentido místico, liberador, se convierte en algo significativo, una especie de vía de comunicación entre su audiencia y ella. Auto-infligirse heridas en el mundo real, no artístico, es un claro síntoma de enfermedad mental. Aquéllos que lo hacen deben hacerlo de forma clandestina, porque de ser descubiertos sin duda los pondrán bajo vigilancia y tratamiento. Sin embargo, cuando la automutilación se realiza ante el público adquiere la categoría de un ritual, una vía para realizar un exorcismo de la ansiedad mediante el dolor. Cabe recordar que muchos pueblos se hacen cortes rituales, algunos celebran así su entrada en la madurez.

En virtud de sus excesos, el *Body Art* ha sido derivado recientemente por el filósofo Arthur C. Danto a una nueva taxonomía: *Disturbation Art*, algo así como el *arte de la perturbación masturbatoria*. La definición es una hibridación de las voces inglesas *Disturbance* y *Masturbation*, una alusión al carácter profundamente turbador y catártico que es la pauta en esta tipología de la representación. Esta idea reflejaría los supuestos de Nietzsche en torno a la tragedia griega, con su integración de los ritos

dionisiacos en el orden social a fin de abstraer la violencia inicial de las danzas de las Ménades a la esfera simbólica del arte.<sup>557</sup>

*Así es que existe perturbación cuando se produce una brecha entre los límites aislados del arte y la vida de una forma que la mera representación de las cosas perturbadoras no puede alcanzar, justamente porque se trata de representaciones y responden como tal. Es por esta razón que la realidad entonces debe de alguna manera ser un componente real del arte perturbador, y normalmente la realidad es de una clase perturbadora ella misma: obscenidad, desnudez frontal, sangre, excrementos, mutilación, peligro real, dolor verdadero, no simplemente colateral con su producción o apreciación (...)*<sup>558</sup>

Esta actitud de elegir el dolor en lugar del bienestar puede derivarse en la búsqueda activa de la enfermedad, con menosprecio de la propia salud. Los mártires cristianos lo hacen, pero también lo hace Baudelaire cuando contrae casi voluntariamente la sífilis.

*La peste también era un estereotipo, como lo observó el propio Flaubert. “SÍFILIS. Quien más quien menos, todos la tienen”, dice una entrada del Diccionario de Ideas Recibidas, su tesoro de perogrulladas de mediados del siglo diecinueve. Y la sífilis, en efecto, logró adquirir un significado oscuramente positivo en Europa a fines de ese siglo y principios de éste, cuando se la conectó con una sobreactividad mental (“febril”) paralela a la conexión que desde la era de los escritores románticos se establecía entre la tuberculosis pulmonar y una sobreactividad emotiva. Como queriendo rendir homenaje a tantos escritores y artistas notables cuyas vidas terminaron en la demencia sifilítica, se creyó que las lesiones cerebrales de la neurosífilis podían realmente inspirar ideas y obras de arte originales. Thomas Mann, cuya obra narrativa es un almacén de los mitos médicos propios de principios de siglo, convierte esta idea de la sífilis en una musa esencial en su Doktor Faustus, en donde el protagonista es un gran compositor cuya sífilis voluntaria - el Diablo se encarga de que la infección quede*

---

<sup>557</sup> Danto, Arthur C.. *The philosophical disenfranchisement of art*, Nueva York, Columbia University press. 2005, p.117.

<sup>558</sup> *Ibid.*, p.121.



*acotada al sistema nervioso central - le confiere veinticuatro años de incandescente creatividad. E.M. Cioran recuerda cómo, en la Rumania de finales de los años 20, la sífilis formaba parte de sus aspiraciones adolescentes de gloria literaria.*<sup>559</sup>

Los artistas que buscan expresarse a través de experiencias extremas, sometiendo sus cuerpos a abuso físico o mental, a situaciones de privación, a violencia voluntaria, producen un turbador corpus de obras a finales de siglo XX. Supuestamente, la exhibición del dolor los exoneraría del terror a la muerte, al proyectarla en el arte. Se alcanzaría así la sublimación del dolor, y de esta forma se ofrecería la ilusión, siempre tranquilizadora, de poder controlar el mismo.

*Sus proyectos artísticos hablan de un proceso de autoconocimiento personal efectuado a través de una transgresión principal: la designación de la persona por medio de no-valores. La enfermedad, la herida, los desechos corporales, la humillación y la pulsión de muerte, dan forma a la imagen de un individuo que sufre la experiencia del dolor desde los dos lados: el de la víctima y el del verdugo, cuyas respectivas posturas vitales se ponen en evidencia en un perverso ejercicio de autodomínio. Y este gesto reflexivo, de libre autonomía, con respecto a los valores que imperan en las sociedades occidentales del bienestar, conlleva una paradoja: su exhibición proyecta al fin simbólicamente en el otro- el espectador- la agresión, que en principio parecía reservada al ámbito de lo privado.*<sup>560</sup>

Esta experiencia es la del cáncer en el caso de Hannah Wilke. Susan Sontag, en su ensayo *La enfermedad y sus metáforas* (1996), apunta a la idea de que el cáncer, como antes la tuberculosis, es una enfermedad cargada de significados simbólicos debido a su misterio. Enfermedad pavorosa, no puede ser descrita sino a partir de metáforas: la metáfora militar de la invasión de las células, la resistencia al enemigo, etc. El cáncer permanece como una enfermedad vergonzosa que hay que ocultar hasta que es desplazado por otra enfermedad aun más misteriosa y temible, cargada de signos pecam

---

<sup>559</sup> Sontag, Susan. *La enfermedad y sus metáforas*, Buenos Aires, Taurus, 2003, p. 53.

<sup>560</sup> Amorós Blasco, Lorena. "Ante la bofetada de lo real", en: AAVV. *Lo real*, Madrid, *Revista de Occidente*, n° 298, Marzo 2006, p. 30

inosos: el sida. Sontag comenta la tendencia de los médicos europeos y japoneses a advertir a los familiares del paciente antes que al propio enfermo de que padece cáncer, ya que se le atribuye un devastador poder desmoralizador.

La artista Hannah Wilke exhibe su cuerpo devastado por la quimioterapia, su cabeza calva, su mal aspecto, de la misma forma que Nan Goldin va a retratar a sus amigos enfermos de sida. Los artistas van a querer mirar la enfermedad, y nos van a obligar a mirar algo que la mayoría prefiere no ver.

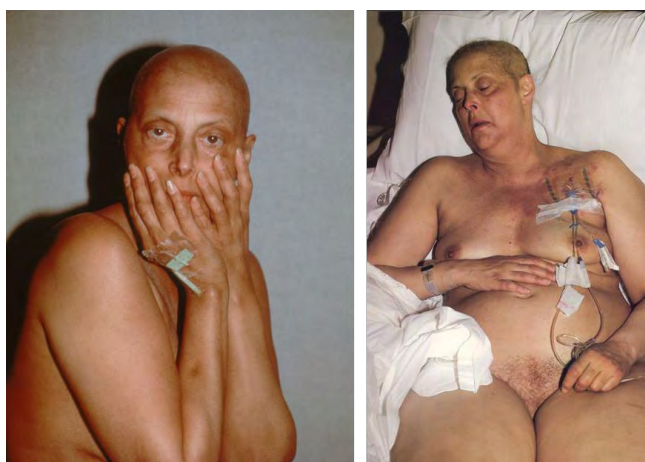
Artista estadounidense próxima a posiciones feministas, en sus comienzos contribuyó a repensar el imaginario sobre el cuerpo femenino en sus inicios con series de vulvas realizadas en terracota, fotografía y *body art* como la pieza *S.O.S.- Starification Object Series* (1974), en la que la artista moldea pequeñas vulvas de chicle que pega sobre su cuerpo. Las poses que adopta en los autorretratos son propias de la fotografía de moda y de la *pin-up*. Wilke, como otras muchas artistas mujeres de los años sesenta, contribuyó a crear una imagería vaginal opuesta a las clásicas imágenes de dominación sobre el cuerpo femenino impuestas por el patriarcado. Su actitud siempre es irónica, crítica.



Hannah Wilke, *S.O.S — Starification Object Series*, 1974.

A comienzos de los años noventa, enferma de linfoma. Enfoca entonces su trabajo a consignar su paulatino deterioro físico, su agotamiento y debilidad después de la

quimioterapia. Las fotografías, tomadas por su marido, son de una desnuda honestidad. *Intra-Venus* (1992) está compuesto por trece fotografías de gran formato y autorretratos en acuarela de la artista agonizante. Muestran un ámbito privado, y normalmente oculto, que se exhibe sin ningún tipo de pudor o restricción, y contrastan con fotografías anteriores, de finales de los setenta, en las que Wilke había retratado la decadencia de su propia madre en su lucha contra la misma enfermedad: *Portrait of the Artist with Her Mother, Selma Butter*, (1978–82). La intención de la artista era enfrentarse a los sentimientos de vergüenza y culpabilidad que invaden al enfermo de cáncer.



Hanah Wilke, *Intra Venus Series* nº 4 y 10, 1992.

Bob Flanagan es un artista enfermo de fibrosis quística. Desde que era muy pequeño, tuvo que soportar terapias agresivas y muy dolorosas. Enfrentado a toda clase de torturas médicas, “el masoquismo sobrevino en él como una forma de recuperar el control de su cuerpo frente a la enfermedad, hasta el punto de erotizar instrumentos tales como martillos, clavos o tenazas”.<sup>561</sup> La larga enfermedad terminó con él en 1996. Su obra está orientada a un descarnado y perturbador masoquismo. La enfermedad es el motivo central, representada a través de ritos sadomasoquistas con su compañera y también *dominatrix* Sheree Rose. Sus propuestas son también descendientes del *Teatro de la crueldad* de Artaud.

---

<sup>561</sup> *Ibid.*, p. 33.

Las imágenes de masoquismo son de una literalidad descarnada. Muchos espectadores que se enfrentan a estas representaciones explícitas de violencia quizá no esperen encontrar algo que parece proceder de material pornográfico en una galería de arte. Las escenas, el *atrezzo*, el papel de su compañera de dominadora que inflige dolor y de la cual se declara esclavo, todo nos remite a un universo de perversiones sexuales que antes de la difusión generalizada por los canales de internet había que buscar en producciones marginales y especializadas en el género.

“Flanagan yuxtapone la patología de la fibrosis quística con la “patología” del masoquismo. Él rastrea el origen de su tendencia al masoquismo en su infancia, cuando tuvo que pasar largas horas atado a su cuna”.<sup>562</sup> De tal calibre son las imágenes que se muestran en *Sick, The Life and Death of Bob Flanagan, Supermasochist* (1997), documental biográfico sobre Flanagan. Trata sobre los dos últimos años del artista de *performance*, poeta, músico y escritor. La película comienza con Flanagan leyendo su propio obituario. El dolor se convierte en placer sexual por voluntad del enfermo, y, como ha señalado Linda Kauffman, si Mapplethorpe llevó a la galería del arte el mundo prohibido del sadomasoquismo gay, Flanagan hizo lo propio con la relación heterosexual.<sup>563</sup> Rompe así el tabú de la representación pasiva del varón. Tradicionalmente, la figura del varón se representa como activa e implicada en la acción sexual. En cambio, Flanagan se sitúa a sí mismo en el papel de esclavo, sometido voluntariamente a Sheree Rose, que distribuye por igual castigo y caricias. *Autopsy* (1994), por ejemplo, detalla la relación sadomasoquista entre ama y esclavo a través del castigo explícito. En *Visiting Hours* (1992), convierte el museo en una sala hospitalaria, con camas y juguetes para niños junto con parafernalia médica. *Wall of pain* (1982), consiste en un muro forrado de fotografías de Flanagan haciendo muecas, en las cuales no puede distinguirse si son producto del placer o del dolor. *Visible Man*, (1992), es un muñeco anatómico que expulsa excrementos, mucosidades y esperma.

---

<sup>562</sup> Kauffman, Linda. *Sick boys and bad girls*, California, University of California Press, 1998, p. 21.

<sup>563</sup> *Ibidem*.



Bob Flanagan, *Autoerotic*, 1989.

Recupera la iconografía de la martilogía cristiana en *The scaffold*, (*El Cadalso*) 1992, donde ofrece visiones de distintas partes de su cuerpo castigado, golpeado, mojado, atado, disfrazado, mostrado en siete monitores en forma de crucifijo. También adopta la forma de un crucificado cuando realiza sus prácticas sadomasoquistas. En *The ascension* (1992): “una polea levanta al artista desde su cama al techo- en el mismo espacio expositivo-, y Flanagan queda suspendido cabeza abajo, en una postura que nos recuerda *El martirio de Marsias* de Tiziano, o los cadáveres de reses de Velázquez, Rembrandt o Chaïm Soutine”.<sup>564</sup>

Pero el tabú que Flanagan realmente está desafiando no sea el sexo, que siempre corre el riesgo de quedarse supeditado a lo anecdótico, al ser sus imágenes tan explícitas. El tabú que confronta el artista es realmente el de la muerte, como ya se trató en el apartado “El cadáver” de esta misma tesis. El proyecto *The viewing*, que no llegó a realizarse, consistía en la posibilidad de filmar y vender a coleccionistas las imágenes de su propia putrefacción.

De esta manera Flanagan desafía a su enfermedad y a su propia muerte. Mediante el arte, realiza un tránsito menos cruento para liberarse de su sufrimiento, una especie de ritual de exorcismo. La transformación del dolor en placer, en placer-espectáculo, como tal fue su pretensión de hacer de su desaparición la última exposición.

---

<sup>564</sup> Amorós Blasco, L. *Op. Cit*, p. 38.

Pero la enfermedad que más repercusión ha tenido en el arte de nuestros días es el sida. El tema de la enfermedad en los medios durante los años ochenta se trató con gran alarmismo y paranoia. Se trataba de una enfermedad contagiosa, que se transmitía mediante los fluidos corporales. En un principio se pensaba que sólo afectaba a los homosexuales, lo cual dio lugar a juicios morales y a declaraciones poco piadosas en torno a una maldición divina. El sida, en sus inicios, se convirtió en un tabú, porque se ligaba al estilo de vida de los que lo contraían, a los que de alguna forma se culpabilizaba por padecer la enfermedad.



David Wojnarowicz, *Silence = Death*, 1990.

David Wojnarowicz fue un artista que trabajó en el límite, y que murió a causa del sida en 1992. Habiendo sufrido abusos de niño, dedicándose a la prostitución en su adolescencia, terminó siendo uno de los artistas más comprometidos en la lucha contra el silencio de la administración ante los estragos del sida y la censura de las artes durante los noventa en Estados Unidos. Artista multidisciplinar, que probaría todas las técnicas e influiría en la nueva consideración que se prestaría al arte callejero, a finales de la década de los setenta realizó la serie fotográfica *Arthur Rimbaud in New York* (1978-79). Usando una máscara con el retrato del poeta maldito, hace un retrato de su propia vida por las calles de Nueva York. Como Rimbaud, Wojnarowicz vivirá de espaldas a la sociedad, rechazando toda imposición y toda



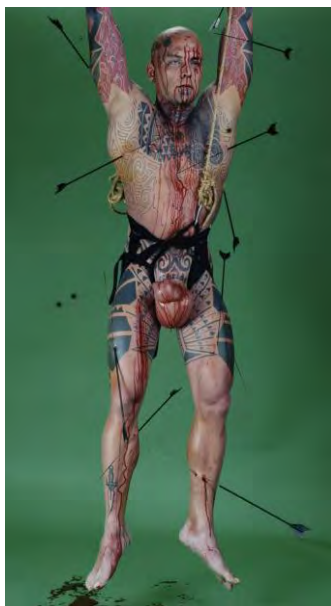
restricción de su libertad. Su actividad artística se enfocó hacia el compromiso político, la lucha por los derechos de los homosexuales y el activismo en la lucha contra el sida.

En 2010 protagonizó a título póstumo otra polémica sobre la libertad de expresión cuando se retiró de la exposición *Hide/Seek: Difference and Desire in American Portraiture* en el *Smithsonian* su obra videográfica *A fire in my belly* (1989). La polémica estuvo causada principalmente por un fotograma de la película en la que se veía un crucifijo recorrido por hormigas.



David Wojnarowicz, *A fire in my belly* (fotograma), 1989.

También seropositivo, Ron Athey introdujo en el ritual sangriento algunas variables como tatuajes, *piercings*, suspensión mediante cuerdas y punciones. Inicialmente formó parte del grupo *Modern primitives*, movimiento que lideró Fakir Musafar en los años sesenta. Sus *performances* son de una violencia apabullante. Athey se corta ante la audiencia, embadurna un cristal con su sangre o se tiende en una camilla con el brazo erizado de jeringuillas hipodérmicas.



Ron Athey, *St. Sebastian, suspended*, 1999.

En España, uno de los artistas que ha llevado más lejos el martirio físico es David Nebreda. Ya hemos revisado algunas de sus composiciones en el apartado “Basura y excrementos”, pero cabe mencionar sus terribles autorretratos, que lo muestran depauperado y esquelético, en poses que a veces recuerdan de nuevo a la martilogía cristiana (*Contraluz en la ventana*, 1989-1990). Su cuerpo está lleno de cicatrices, y se fotografía junto con los instrumentos de su martirio (un bisturí, un cigarrillo encendido...), en composiciones muy elaboradas que comparten una atmósfera de alucinación inquietante. A veces Nebreda combina sus fotografías con textos o fragmentos de los Evangelios. Muchas tienen un marcado carácter autobiográfico, y aluden a sus prolongados períodos de aislamiento y a sus internamientos en un psiquiátrico.

*La palabra clave es el rigor. Todo en Nebreda se organiza siguiendo un orden estricto, un comportamiento ritualizado. Su vida y su obra se alejan radicalmente del estereotipo del artista loco o rebelde, entregado a caprichosos ejercicios espontáneos. Nada parecido a aquél automatismo psíquico que encantaba a los*

*surrealistas históricos, y que llevaron al paroxismo los adeptos de la action painting.*<sup>565</sup>



David Nebreda, *Las cenizas de la madre, el agujero de la madre y la cruz del hijo*, 1997.

Hemos visto cómo de alguna forma estos últimos artistas reúnen una serie de signos victimarios (enfermedad, niño maltratado, enfermedad mental...) que los convierten en víctimas idóneas. De alguna forma se inmolan como chivo expiatorio. Tal vez ese sea el sentido del ritual sadomasoquista, o de la búsqueda del dolor. Pero existe también la posibilidad de situarse a uno mismo en el centro de la acción traumática, de buscarla activamente.

*La significación que puede extraerse de la palabra “expiar” debe buscarse en esta superación: expiarse, del griego hilaskomai, del hebreo kipper, que implica no tanto el hecho de “experimentar un castigo” como una reconciliación (“mostrarse favorable a alguien, dejar a Dios que se reconcilie con uno mismo”). Es posible en efecto buscar el origen semántico del verbo “reconciliar” en el verbo griego allasö (“hacerse otro”, “cambiarse respecto a alguien”), lo que conduce a ver en el*

---

<sup>565</sup> Ramírez, Juan Antonio. *Corpus Solus: para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*, Madrid, Siruela, 2003, p. 82.

*sacrificio cristiano expiatorio no tanto la violencia de la sangre derramada como la ofrenda de un don aceptable y aceptado.*<sup>566</sup>

Nan Goldin empezó a retratar su realidad y la de los que le rodeaban desde que tuvo su primera cámara, a los dieciséis años.<sup>567</sup> Sus obsesivas fotografías sobre sus amigos y vivencias en el Nueva York de los años ochenta muestran un mosaico visual que adopta la forma de un diario. Goldin fotografía prostitutas, drogadictos, transexuales, y los hace desfilar ante nuestra vista como una cronista de la vida nocturna de Manhattan. La mayoría de las fotografías son nocturnas, tomadas con luz de flash y con una cualidad borrosa, casi antiartística. Tienen el aspecto de frías polaroids, tomadas sin preparación ni cuidado. Transmiten una sensación de inmediatez y espontaneidad. 700 fotografías componían *The ballad of sexual dependency (1984)*, un caleidoscopio que “muestra parejas desnudas en la cama, hombres haciendo el amor o masturbándose, habitaciones vacías, cuerpos exhaustos, mujeres y hombres en bares, dormitorios, baños o automóviles y, una y otra vez, mujeres delante del espejo”.<sup>568</sup>

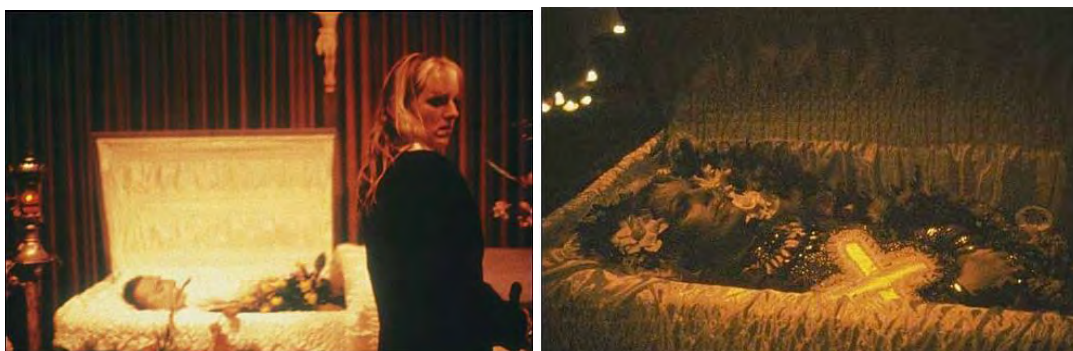


---

<sup>566</sup> Kristeva, Julia. “El cristo muerto de Holbein”, en: M. Feber (ed.) *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, Vol I, Madrid, Ed. Taurus, 1991, pp 268-269.

<sup>567</sup> AAVV, *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*, Barcelona, Taschen, 2005, p.106.

<sup>568</sup> *Íbid.*, p. 111.



De izquierda a derecha: Nan Goldin, *Cookie at Tin Pan Alley*, 1983; *Cookie and Vittorio's wedding*, 1986; *Cookie at Vittorio's casket*, 1989; *Cookie in her casket*, 1989.

El espejo es una pieza central en la obra de Goldin. Uno de sus trabajos más conocidos, una película en la que sus amigos seropositivos hablan de sus experiencias, y un libro homónimo, lleva el título de *I'll be your mirror* (1996). *Ser un espejo* se convierte en su tarea privilegiada. El título delata la influencia de Andy Warhol, que había explotado a las personas que le rodeaban despersonalizándolas y objetualizándolas. De hecho, *I'll be your mirror* es el título de una canción escrita por Lou Reed, recogida en el primer disco de *The Velvet Underground*. Nan Goldin estaba ya inmersa en estas condiciones de autodestructividad cuando el sida empezó a hacer estragos entre sus amistades. Ella misma era parte de esa realidad, quizá sólo salvada por la interposición de la cámara entre ella, las drogas y los riesgos de ese estilo de vida. Cuando sus amigos comienzan a morir, ella está allí para retratarlos. Su amiga Cookie Muller, una actriz y camarera que había aparecido en las películas *underground* de John Waters, aparece en una sucesión de instantáneas que componen el friso de una vida entregada a los excesos. Feliz, drogada, mirándose al espejo, Goldin la retrata el día de su boda con su esposo seropositivo, y luego en el entierro de éste, junto al ataúd. No tarda en ocuparlo ella misma.

El retrato de este estilo de vida, entonces especialmente controvertido debido al pánico y el horror al contagio que se extiende al mismo ritmo que la epidemia, puede ser visto como una explotación de las debilidades de los amigos de la autora. En concreto, el crítico Donald Kuspit la acusa de utilizar el sufrimiento de los demás para hacerse con una carrera como artista:

*Así pues, convierte el sufrimiento humano en un espectáculo indefinido entre la vanguardia y Hollywood, es decir, en la típica síntesis panorámica postmoderna de “imágenes kitsch” y de vanguardia que lleva implícita la decadencia de ambas. Paradójicamente, ello socava, o al menos compromete, su principal logro “técnico”: por separado, todas las fotografías parecen rehabilitar la vieja idea pasada de moda de que la cámara es un instrumento honesto, sincero y clínico para registrar la realidad.*<sup>569</sup>

Pero el ojo de su cámara, el espejo que refleja, también la alcanza a ella. En 1984, después de ser maltratada por su amante, muestra su rostro magullado, sus ojos hinchados y una expresión adusta en *Nan one month after being battered* (1984). También ella exhibe su propio sufrimiento, aunque para Kuspit constituya “el fracaso del idealismo visionario de Rimbaud”.<sup>570</sup>



Nan Goldin, *Nan one month after being battered*, 1984.

Otra artista de la confesión traumática es la británica Tracey Emin, ligada en sus inicios al grupo *yBas*. La producción de Emin se caracterizaba por el eclecticismo. Instalaciones, mantas con labor de patchwork o *apliqué*, vídeos, *monoprints* de trazo disléxico... Cualquiera que fuera la forma de expresión elegida, *su vida era su arte*. No existía un personaje público llamado Tracey Emin separado de una artista llamada Tracey Emin. En un momento dado de su vida, y como parte de una acción terapéutica destinada a sacarla de una terrible depresión, Emin emprendió una labor de exorcismo

---

<sup>569</sup>Kuspit, Donald. *Emociones extremas. Pathos espiritual y sexual en el arte de vanguardia*, Madrid, Abada editores, 2007, p. 175.

<sup>570</sup> *Ibidem*, p. 170.



público de sus fantasmas que acabaría convirtiéndola en la artista, junto con Hirst, más popular de Reino Unido.

Literalmente, Emin lo contaba *todo*: abusos sexuales, violación a los trece años, promiscuidad sexual, abortos, gonorreas, impresiones sobre el coito anal, comunicación con el mundo del *Más Allá*... La infatigable, quejosa, inflexible crónica resucitaba el fantasma de la redención por el arte. A menudo, la forma en que Emin se recreaba en los aspectos más sórdidos de su vida, en los detalles más privados de su intimidad, adquiría las proporciones de un ritual masoquista que nos convertía a nuestro pesar en cómplices de su exhibicionismo. Todo en Tracey Emin era excesivo. Sus confesiones. Su consumo de alcohol. Su indiscreción.

Su padre, de origen turco, tenía ya una familia antes de conocer a la madre de Emin, y convivía por temporadas con ambas familias. Según parece, hasta los seis años, Tracey vivió “como una princesa”.<sup>571</sup> Luego su padre se arruinó y finalmente se separó de su madre, y se encontraron literalmente sin nada. Uno de los datos centrales de su biografía fue su violación a los trece años. Después de seis meses evitando a los chicos acabó convirtiéndose, según sus propias palabras, en una *slag*, expresión coloquial con que se distingue a alguien que se acuesta con otros con mucha facilidad.<sup>572</sup> Su larga y amarga adolescencia en la pequeña Margate ha sido ampliamente recuperada en sus trabajos. De facto, en algunos de sus vídeos, Emin ha revisitado los escenarios suburbanos de su adolescencia sin ocultar su rencor. En *Why I never became a dancer* (1995) rememora una competición de baile en secundaria en la que bailaba ante la concurrencia local hasta el momento en que los chicos comenzaron a gritarle *slag!*:

*Y empecé a bailar/la gente empezó a aplaudir/iba a ganar/y entonces saldría de aquí/nada podría pararme/y entonces ellos empezaron/SLAG SLAG SLAG/un grupo de tipos, con la mayoría de los cuales me había acostado/en un momento u otro/empezaron a cantar/El canto se hizo más alto/SLAG SLAG SLAG/Hasta que al*

---

<sup>571</sup> Gibbons, Fiachra. “Scandal sheets envelop Turner prize”, Londres, *The Guardian*. 20 de Octubre de 1999.

<sup>572</sup> Emin, Tracey. *Currículo vitae*. Video. 1997.

*final yo no podía oír/la música/o a la gente aplaudiendo/Mi cabeza daba vueltas/y estaba llorando (...)*<sup>573</sup>



Tracey Emin, *Why I never became a dancer*, 1995.

El vídeo terminaba con ella bailando, desafiante, que era el tono que adoptaban muchas de sus obras, como si de un ajuste de cuentas con el pasado se tratara. En la fotografía *I've got it all* (2000), Emin oprimía un montón de dinero contra su entrepierna, enviando al mundo el mensaje de que lo tenía ciertamente todo: dinero, fama, poder.

La biografía de Emin es su materia artística, inseparable de sus propuestas, y ha sido contada por ella misma hasta la extenuación: cuando por fin consiguió dejar Margate y matricularse en el *Royal College* como estudiante de arte, la suerte de Tracey no mejoró en absoluto. Fue de una mala relación a otra aún peor hasta que sufrió un par de abortos. Después de eso vivió una época desquiciada que culminó con la destrucción de todas sus pinturas y su abandono del arte. En ese punto “se sentía completamente loca, sola e insegura, y estaba enfadada y viviendo con sólo 12 libras a la semana”.<sup>574</sup> Fue su amiga Sarah Lucas la que, después de dos años, la convenció de que retomase su actividad artística. Juntas abrieron *The Shop*, donde vendían objetos como ceniceros con la cara de Damien Hirst o exhibían sus obras. Por aquel entonces Emin tuvo una brillante idea. Pidió a unos ochenta conocidos que invirtieran en su potencial creativo. El trato era el siguiente: si le daban diez libras, recibirían a cambio cartas manuscritas de la artista; una muestra de humilde arte postal. Más que obras

---

<sup>573</sup> VVAA, Tracey Emin. *I need Art like I need God*, South London Gallery, London, 1997, p.7.

<sup>574</sup> McGrath, Melanie. “Something’s wrong”, *Londres, Tate Magazine*, Issue 1, 1 de Octubre de 2002, p.9.

de arte, Emin lo veía como lisa y llana “desesperación”.<sup>575</sup> Uno de sus suscriptores fue Jay Jopling, que se decidió a ofrecerle una exhibición en la *White Cube*. Emin había destrozado toda su producción en 1988, y de nuevo en 1990. Al menos había intentado suicidarse una vez, cuando se tiró de un puente a los veinte años. Tal y como le confesó a Carl Freedman, la razón por la que dejó el arte “fue a causa de mis abortos. Y después de mis abortos tuve lo que llamo mi *Suicidio Emocional*, en el que corté con todas las personas y cosas que estaban cerca de mí. Y supongo que el arte era una de esas cosas”.<sup>576</sup> De modo que, ante la oportunidad que le daba Jopling, y pensando que se trataría de su primera y última ocasión de exponer su trabajo, decidió llamar la exposición *My Major retrospective*. Inesperadamente resultó un éxito y unas cuatrocientas personas acudieron a la inauguración. A su siguiente exhibición en solitario en la *South London Gallery*, *I need art like I need God* (1997), acudieron unos dos mil espectadores y las cámaras de televisión la estaban esperando a su llegada.

En el entreacto, Emin se había convertido en una personalidad pública. Algunos de los factores que habían intervenido en el proceso eran el sensacionalismo de obras como *Everyone I have ever sleep with* (1963-95), una tienda de campaña de tipo iglú, en cuyo interior se encontraban cosidos los nombres de todas las personas con las que Emin se había acostado alguna vez.



Tracey Emin, *Everyone I have ever sleep with*, 1963-95.

<sup>575</sup> Bowie, David. “Time of the signs”, Londres, *Modern Painters*, n° de otoño de 1997, p.26.

<sup>576</sup> Emin, Tracey, entrevista con Carl Freedman, en: *Minky Manky*, Londres, South London Art Gallery, 1995, p. 30.

La cifra total era de ciento dos personas, y familiares y amigos, además de sus fetos no natos, estaban también incluidos. Había que señalar que si el comisario de la exposición se ponía a cuatro patas y se deslizaba hasta el interior de la pieza podía encontrar su propio nombre allí bordado. El hecho de que cualquiera que quisiera asegurarse de que lo habían mencionado tuviera que arrastrarse por el suelo parecía otro de los ajustes de cuentas de Emin, que volvía a encontrarse en una situación de cierto poder para humillar a los que antes la habían humillado a ella.

Por último, habría que mencionar en este apartado a Sterlac, un artista australiano que ha llevado hasta sus últimas consecuencias su exploración de las posibilidades del *cyborg* y lo post-humano. Convencido de la obsolescencia del cuerpo humano, Sterlac trabaja con material médico y de alta tecnología buscando nuevas formas de comunicación y representación. Una de sus *performances* más conocidas es *Fractal Flesh-Split Body: Voltage-In/Voltage Out* (1995), en la que sus músculos se conectaban a un programa robótico y eran dirigidos por la máquina, sin que su voluntad concursara en ningún momento en sus movimientos. Internautas situados en París o Helsinki podían dirigir sus movimientos. También era famoso por haberse suspendido a sí mismo de ganchos que atravesaban su piel en *Suspensions* (1976-1988). En 2007, se hizo implantar una tercera oreja cuyas células habían sido cultivadas en laboratorio. El sitio elegido fue su antebrazo izquierdo. El proyecto incluía la instalación de un micrófono en el nuevo órgano, de modo que mediante una conexión Wi-Fi, el público conectado podrá escuchar lo que oía su tercera oreja desde cualquier parte del mundo.



Sterlac, *Extra ear*, 2007.

El arte del trauma requiere jueces, espectadores, de la miseria moral o física de sus adeptos. Como decía Sartre a propósito del exhibicionismo de Baudelaire: “El revolucionario quiere cambiar el mundo, lo supera hacia el porvenir, hacia un orden de valores que él inventa: el rebelde se ocupa de mantener intactos los abusos que padece para poder rebelarse contra ellos”.<sup>577</sup>

El arte del trauma toma como rehén al espectador, secuestra su atención, y en el contrato tácito que éste mantiene con el artista, el espectador se la cede a cambio de que, al modo del chamán primitivo, éste le guíe en la búsqueda de algo que lo trascienda. En cambio, cuando sentimos que la transgresión se realiza a nuestra costa, y no con nosotros, es decir, a partir de disgustarnos o hacernos víctimas de la propuesta, y no cómplices, nos sentimos de alguna forma traicionados. La transgresión se vuelve puro exhibicionismo.

---

<sup>577</sup> Sartre, Jan-Paul. *Baudelaire*, Madrid, Alianza, 1984, p. 35

### 3.2.9. El arte inefable.

La palabra inefable, según el diccionario, designa algo “de tal naturaleza o tan grande que no se puede expresar con palabras”.<sup>578</sup> Vamos a hacer uso de este vocablo para referirnos a un tipo de arte, de vocación sin duda transgresora, de difícil clasificación y que no encaja en las categorías anteriores. De hecho, nos cuestionamos la naturaleza de un tipo de arte que persiste en cruzar las prohibiciones y tabúes más arraigados, colisionando en ocasiones con la ley o la ética.

Inefable es una cosa, que por la desmesura de su naturaleza, está más allá de las palabras. En otro apartado nos hemos referido a los traumatófilos. El traumatófilo es aquél que busca activamente una situación traumática, peligrosa o difícil. El masoquista, por ejemplo, es un sujeto al que el dolor causa satisfacción. Podemos no compartir sus motivaciones, pero parece legítimo ignorar el instinto de autoconservación, o aun resultar herido (o incluso muerto, si es libre decisión del traumatófilo), en la búsqueda de algún tipo de verdad trascendente que acontece a través de un ritual, público o privado, que puede adoptar la forma artística. También se puede entender el marco teórico que sustenta una *performance* sangrienta, por cuanto existe y ha existido en muchas ceremonias a lo largo de la historia, desde el circo romano a los rituales de purificación, desde la guerra al sacrificio del chivo expiatorio. Podemos entenderla siempre y cuando la víctima y el verdugo de esa acción sea el propio artista, que con el libre ejercicio de su voluntad decide recibir un disparo en un brazo, respirar gases asfixiantes o aislarse sensorialmente durante días.

En el arte que designaremos como inefable, el objeto de la obra no es el cuerpo del artista, y la justificación, y aun su legitimidad, puede resultar dudosa.

---

<sup>578</sup> Diccionario de uso del español María Moliner, Edición abreviada, Vol. II, Madrid, Gredos, 2008.



Nos estamos refiriendo a acciones reales, no fingidas, en las que se tortura a animales o se les mata, se producen actos de canibalismo o necrofilia, se infringe abiertamente la ley o se camina por una línea muy fina, rozando un límite muy estrecho, en el que lo único que separa una imagen de encuadrarse dentro de la pornografía infantil es la afirmación de su autor o autora de que se trata, de facto, de una obra de arte.

Nos preguntamos si el arte no se convertirá en la coartada para contemplar cosas crueles que de otra forma nos estarían vedadas, o cuya visión nos causaría escrúpulo si se exhibiera en otro contexto que no fuera el artístico.

El maltrato a los animales ha cobrado una dimensión particularmente abusiva en el arte que nos ocupa. Resulta llamativo que, a medida que la sociedad se concientia cada vez más de la necesidad de proteger a los animales, y se reclaman más derechos para ellos, el arte se haya convertido en la coartada para maltratarlos y degradarlos. En internet pueden rastrearse videos en los que se abusa de animales. En general, la publicación de estos documentos es objeto de denuncia y se contempla como delito. Sin embargo, es posible asistir al sacrificio de animales en las salas de arte. También se los puede contemplar enjaulados, loncheados, modificados genéticamente o, por supuesto, disecados.

Sacrificar un animal en nombre del arte tiene la ventaja inmediata de conseguir una publicidad instantánea para el artista y la galería que lo sufraga. Las anécdotas al respecto no son infrecuentes en absoluto, y citaremos, por ser de las más recientes, el éxito obtenido por el gato-helicóptero en *KunstRai*, la feria de arte contemporáneo de Ámsterdam. Hay que decir en descargo del autor, Bart Jansen, que no liquidó él mismo al gato, que era de su propiedad. El animal resultó atropellado, y Jansen lo disecó, le colocó cuatro hélices en las patas y le instaló un mecanismo de control remoto que permite maniobrarlo a distancia. De creer al articulista, la pieza recibió inmediatamente una oferta de 100.000 euros de un coleccionista privado, en parte gracias a las protestas y a la enorme atención mediática recibida:

*Para KunstRai, la controversia ha sido bienvenida. La feria de arte ha sufrido recortes debido a los ajustes presupuestarios derivados de la crisis financiera, y obras como el Orvillecopter han generado buena publicidad. Este año se*

celebraba la 28 edición con 68 artistas nacionales que debían mostrar “la pluralidad y salud del arte holandés”, según los organizadores. Ha sido visitada por 12.000 personas.<sup>579</sup>



Bart Jansen, *Orvillecopter*, 2012.

Ya hemos visto cómo se usa a los animales en todas las posibilidades narrativas y simbólicas que sus cuerpos son capaces de ofrecer. Los abusos de la taxidermia parecen lejos de acabarse. Pero también puede ser que sean sacrificados de facto.

A finales de los setenta, el artista estadounidense Tom Otterness adoptó un perro en el refugio municipal, lo ató a un árbol y le disparó un tiro en la cabeza mientras filmaba toda la escena, que se convertiría en el video *Dog shot film* (1977).

Con el correr de los años, Otterness consiguió prestigio y fama como escultor de obras públicas para el ayuntamiento de Nueva York. Su estilo se caracteriza por formas redondeadas y suaves, en bronce. Con un referente en los cómics y la caricatura, sus

---

<sup>579</sup> Ferrer, Isabel. “El gato-helicóptero disecado triunfa en una feria de arte”, Madrid, *El País*, 7 de Junio de 2012.

piezas de animales y pequeñas personas podían encontrarse en plazas públicas, parques y salidas de metro.



Tom Otterness, *The real World*, esculturas públicas en Battery Park City, Nueva York.

Pero cuando recibió un encargo para realizar una obra en la ciudad de San Francisco por valor de 750.000 dólares, un periodista destapó el video que había realizado en su juventud, conminando al público a que cuando vieran sus encantadoras y graciosas piezas en bronce, tuvieran en mente que el artista que las había hecho era el mismo que había disparado a la cabeza de un perro atado 30 años antes.



Portada del *The Examiner* (San Francisco) de 2011.

Las protestas de los defensores de los animales le valieron a Otterness la suspensión de uno de los encargos, así como invitaciones a sabotear su trabajo, obligando al artista a disculparse en los medios de comunicación repetidamente.

En 2007, el artista chino Huang Yong Ping, que ha usado en muchas de sus obras imágenes de animales, produjo una pieza llamada *Theatre of the world*, que consistía en el hacinamiento de pequeños animales vivos como serpientes, lagartos e insectos en un espacio muy reducido. La exposición se había desarrollado en otras galerías sin incidentes, como parte de una retrospectiva ofrecida al artista llamada *House of the Oracles* (2007). Sin embargo, al desembarcar en Vancouver una asociación para la prevención de la crueldad con los animales la denunció e hizo evaluar la pieza por un veterinario, que recomendó un habitáculo mayor para los animales, que si en la naturaleza se evitan unos a otros, aquí no tenían dónde refugiarse de sus predadores.



Huang Yong Ping, *Theatre of the world*, 2007.

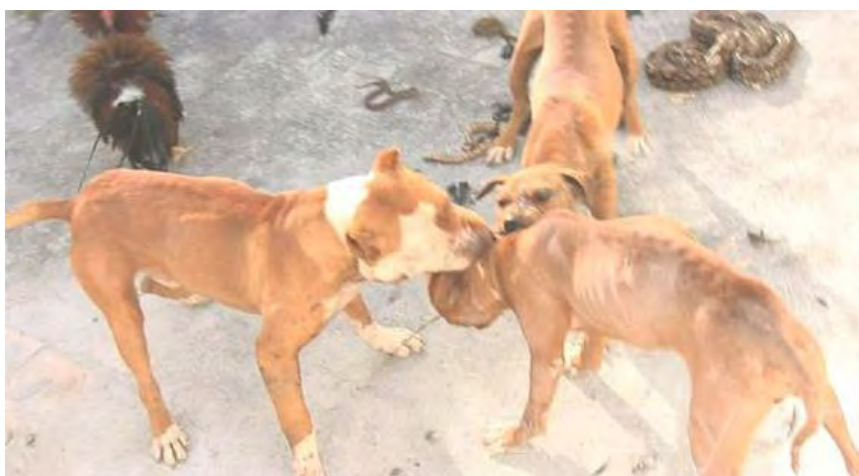
Un año más tarde, el argelino Adel Abdessemed volvió a provocar indignación y furia cuando presentó la exposición *Don't trust me* (2008) en el *San Francisco Art Institute*. En ella se mostraban sucesivamente un caballo, una vaca, un ciervo, un cerdo, una cabra y una oveja caer fulminadas de un martillazo en la cabeza. Las imágenes se habían tomado en un matadero mejicano donde era habitual acabar por este contundente método con los animales. El título poco sutil de *No confíes en mí* dejaba poco espacio a la interpretación.





Adel Abdessemed, *Don't trust me*, 2008.

Las protestas obligaron a cancelar la exposición, pero tiempo más tarde Abdessemed fue de nuevo centro de atención cuando presentó *Usine* (2011), un video en el que animales como *pit bulls*, gallos, serpientes, escorpiones o ratones eran confinados en un lugar estrecho y podía comprobarse cómo se atacaban unos a otros, sobre todo a los de la propia especie.

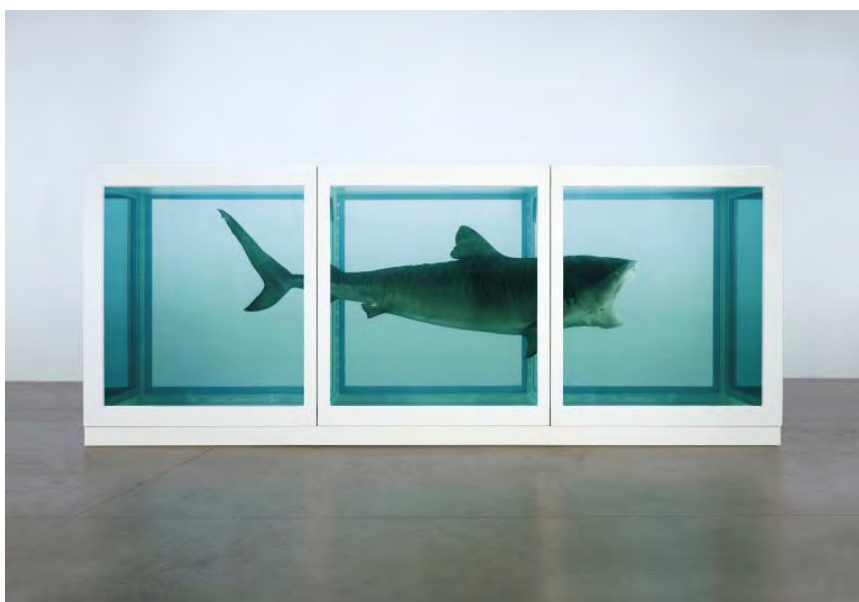


Adel Abdessemed, *Usine*, 2011.

Visto en perspectiva, el ultraje que provocaron las composiciones con animales de Damien Hirst a principios de 2000 parecía poca cosa, si bien también resultaron polémicas en su momento. Los supuestos malos tratos infligidos por el artista a los animales habían sido denunciados reiteradamente por sociedades protectoras. La presidenta del grupo para la defensa de los animales PETA (*People for the Ethical*

*Treatment of Animals*) afirmó que (Hirst) “contribuía a las matanzas de animales, sin otra razón que su propio engrandecimiento”,<sup>580</sup> que “glorificaba el abuso animal y que sus trabajos artísticos eran más bien la escena de un crimen”.<sup>581</sup>

Hirst ya había tenido que enfrentar acusaciones de maltrato animal cuando trabajaba con mariposas vivas, fuera liberándolas como parte de su *show* o criándolas en tanques para que formaran parte de la obra. Cuando en 2009 decoró la bicicleta de Lance Armstrong con alas de mariposas fue objeto de numerosas críticas en su país. Hirst podía haber recurrido a reproducciones de mariposas, pero en su opinión, sólo las alas de mariposas reales ofrecían ese “brillo iridiscente” en particular.<sup>582</sup>



Damien Hirst, *The physical impossibility of death in the mind of someone living*, 1991.

Su obra, *The physical impossibility of death in the mind of someone living* (1991), comisionada por 15,000 libras y luego comprada por Saatchi por 45,000 libras<sup>583</sup>, remite inevitablemente a un universo visual surrealista, pero también cinematográfico. Cuando la idea era sólo un proyecto, Hirst buscaba algo que “fuese lo suficientemente

---

<sup>580</sup> Barry, Dan y Vogel, Carol. “Giuliani vows to cut subsidy over art he calls offensive”, Nueva York, *The New York Times*, 23 de Septiembre de 1999.

<sup>581</sup> Sin firma. “Hirst in NY Art Row”, Londres, *BBC News*, 24 de Septiembre de 1999.

<sup>582</sup> Sin firma. “Damien Hirst accused of “horrific barbarity” over bicycle covered in dead butterfly wings”, Londres, *The Daily Mail*, 24 de julio de 2009.

<sup>583</sup> Poca cosa, comparado con el precio que, según varios medios, alcanzaría dos décadas más tarde: unos doce millones de dólares.



grande como para comerte, y en una cantidad de líquido lo bastante extensa como para que te imaginases que estabas con él”.<sup>584</sup> La mayoría de nosotros no ha visto un tiburón más que en el cine o en el acuario. Para gran parte de la humanidad este animal no representa una amenaza *real*. Entonces, ¿por qué su empleo es tan efectivo como símbolo de peligro? A menos que despierte uno de esos temores ancestrales y esotéricos propios del psicoanálisis, el indicio más fiable apunta a la película de Spielberg *Tiburón* (1975). Cabría preguntarse si a nivel simbólico el tiburón de Hirst funcionaría tan bien de no haber existido un film que despertó un miedo irracional en varias generaciones cuando se bañaban en la playa. El larguísimo título, moda que Hirst impuso después del abuso de los *Untitled* del Minimal, más bien recordaba al surrealismo y a aquel fortuito encuentro entre el paraguas y la máquina de coser sobre una mesa de disección. Y es que el tiburón podría contemplarse también desde la perspectiva del surrealismo. Algo anacrónico, sacado del catálogo de un museo de Historia Natural, flotando amenazadoramente en una galería de arte y enfatizando la imposibilidad de la muerte en nuestra mente. Sin embargo, el tiburón tuvo un éxito sin precedentes para colocarse a sí mismo como icono del efervescente momento artístico por el que pasó Reino Unido a finales del siglo XX.

Esta obra, que representó un gran impulso en la carrera de Hirst, ha sido calificada por un crítico como “famosa por ser famosa”,<sup>585</sup> y lo fue en gran parte gracias a las voces que se elevaron en contra de las masacres de tiburones en nombre del arte, puesto que se confundió el escualo con una especie en peligro de extinción. Incluso se convocaron manifestaciones invitando a sabotear al museo.

Hirst, desde un programa de la BBC, les contestó invitándoles a su vez a “sabotear la carnicería de su barrio”.<sup>586</sup>

---

<sup>584</sup> Tomkins, Calvin. “After shock”, Nueva York, *The New Yorker*, 20 de Septiembre de 1999.

<sup>585</sup> Stallabrass, Julian, *High art lite*, Londres, Verso, 1999, p. 24.

<sup>586</sup> Sin firma. “Hirst in NY Art Row”, Londres, *BBC News*, 24 de Septiembre de 1999.



Damien Hirst, *Broken Dream*, 2008.

Vargas Llosa augura que será la protectora de animales de Inglaterra la que ponga fin a su carrera:

*¿Su futuro está garantizado? Si todo dependiera del mercado del arte, sin duda. Pero, ¡ay!, advierto una amenaza en el porvenir de este Rastignac de la pintura del siglo XXI: la poderosísima Real Sociedad Protectora de Animales del Reino Unido. Auguro que los severos inspectores de esta institución no dejarán pasar impune el sacrificio de las decenas de millares de gráciles mariposas, a las que el artista mató, con el agravante de arrancarles las alas, para engalanar *Enlightenment* y una serie de sus cuadros, ni el genocidio de millones de moscas inocentes para empastelar con ellas la masa viscosa que recubre su famoso *Sol Negro*.<sup>587</sup>*

No es la primera vez que se sacrifican animales con un pretexto artístico, pero Hirst tal vez fue el principal impulsor de la moda a gran escala. En 1971, la Hayward Gallery de Londres fue objeto de publicidad negativa cuando el artista Newton Harrison, integrante de la exposición *11 Los Ángeles artists*, anunció que se disponía a electrocutar un siluro en su obra *Portable Fish Farm: Survival piece 3* (1971). La pieza, formada por tanques de agua conteniendo animales vivos, se acompañaba de dibujos y recetas para cocinar al pez. Ante la repercusión mediática y las protestas derivadas,

---

<sup>587</sup> Vargas Llosa, Mario. "El honesto embaucador", Madrid, *El País*, 17 de junio de 2012.

el artista se defendió: “La gente podría aprender del ejemplo lo cruel que es la vida”.<sup>588</sup> Sin embargo, las presiones recibidas, que incluían la rotura de un panel de cristal en la entrada, obligaron a cancelar la electrocución del animal.

Una discusión parecida tuvo lugar, décadas más tarde, cuando el chileno Marco Evaristti dispuso, como parte de su exposición *Helena* (2000) en el Trapholt Art Museum en Kolding, Dinamarca, diez licuadoras conteniendo carpas doradas vivas en su interior. El público era invitado a accionarlas y triturar los peces. Un espectador accionó una de las licuadoras, lo cual supuso la correspondiente denuncia y la multa al director del museo, revocada más tarde por considerarse que la muerte de las dos carpas había sido tan rápida que no habían podido sentir nada. La idea del artista era “situar al público ante un dilema: elegir entre la vida y la muerte”.<sup>589</sup>



Marco Evaristti, *Helena*, 2000.

El artista belga Jan Fabre intentó homenajear la fotografía de Philippe Halsman *Dalí Atomicus* (1948), en la que el pintor catalán aparece rodeado de gatos voladores. Fabre dispuso una coreografía en las escaleras del Ayuntamiento de Amberes, por las que danzaba mientras sus colaboradores arrojaban gatos al aire. A pesar de que las escaleras habían sido protegidas, los felinos resultaron heridos, causando furor entre la población. Fabre fue objeto de una agresión, miles de e-mails amenazantes, dos

---

<sup>588</sup> Walker, John A., *Art and Outrage*, Londres, University of Michigan Press, 1999, p. 55.

<sup>589</sup> Sin firma, “Liquidising a goldfish not a crime”, Londres, *BBC News*, 19 de Mayo de 2003, [www.bbc.co.uk](http://www.bbc.co.uk).

denuncias ante las protectoras de animales y la prohibición de continuar el rodaje en el zoo de Amberes.<sup>590</sup>



Philippe Halsman, *Dalí Atomicus*, 1948, y Jan Fabre, durante su performance fallida, 2012.

Pero de todas las acciones que involucran animales de forma dudosa, la que ha causado más oprobio a nivel internacional y más publicidad gratuita le ha valido a su ejecutor fue la instalación de Guillermo Vargas, “Habacuc”, *Exposition N.º 1* (2007) en una feria de arte en Nicaragua. Entre otros estímulos de naturaleza sonora y olfativa, el artista había dispuesto sobre una pared, escrito con pienso para perros, la frase: *Eres lo que lees*. En una esquina de la galería, atado, un perro en pésimo estado, recogido de la calle y al que, según se dijo en un primer momento, se dejó morir de hambre y sed. En este punto las informaciones se vuelven contradictorias. Parece ser que el artista quería homenajear a un tal Natividad Canda, que fue despedazado por unos *rottweiler* en Cartago (Nicaragua) ante la indiferencia de la policía, y por eso fue bautizado como Natividad. En diferentes medios, se ha dicho que el perro murió al cabo de un día atado en la galería, que se escapó, que fue liberado por el artista, y también que en realidad se le alimentaba. Lo cierto es que el animal fue tomado de la calle inmediatamente adyacente a la sala de arte, donde al parecer muchos otros perros morían de inanición a diario. En lo que todos coinciden es en la repulsa causada por la exposición, desencadenando una campaña de recogida de firmas a nivel mundial

---

<sup>590</sup> Bosco, Roberta. “El animal como obra de arte”, Madrid, *El País*, 12 de Noviembre de 2012.

para que se impidiese la participación del artista en la Bienal Centroamericana de Honduras de 2008.<sup>591</sup>



Guillermo Vargas, *Exposition N.º 1*, 2007.

Inmoralidad, falta de ética, estupidez, crueldad, fueron algunos de los calificativos esgrimidos en contra de este artista. Vargas se defendía alegando que en los alrededores de la galería morían perros todos los días, que a ningún espectador se le ocurrió liberar al can, alimentarlo o darle agua... Sin embargo, la dimensión de la polémica creada, y el hecho de que la repulsa se extendiese a escala planetaria suscitaba, a nuestro criterio, varias cuestiones.

En primer lugar, el profundo sentido de estar ante la inmoralidad de exhibir la agonía de un animal transformado en objeto de arte. Porque este ser vivo, que sufría sin duda, era convertido en un objeto para la contemplación, cosificado. Además, aunque las motivaciones del artista fueran variadas y puede que, en el fondo, bienintencionadas (concienciar al público de la gran cantidad de animales domésticos abandonados en el entorno podría ser una), no dejaba de ser una vía para conseguir reconocimiento artístico, un motivo quizá poco honroso toda vez que se realizaba a

---

<sup>591</sup> De hecho, según The Guardian, se recogieron más de cuatro millones de firmas para impedir su inclusión en la Bienal: Couzens, Gerard. "Outrage at "starvation" of a stray dog for art", Londres, *The Guardian*, 30 de Mayo de 2008.

costa del sufrimiento, y de la sensación de ultraje compartida de los espectadores. En segundo lugar, resulta cuanto menos irónico que el centro de la polémica fuera la situación de este perro en particular, en un país con altos porcentaje de pobreza extrema.

Vamos a cerrar aquí las obras dedicadas a animales, para centrarnos en otros aspectos no menos discutibles de algunas prácticas artísticas.

Wim Delvoye es muy conocido por tatuar cerdos, cuya piel vende después de sacrificarlos, actividad que también ha tenido sus detractores. Pero en 2008, Delvoye utilizó a un ser humano en su proyecto *Tim* (2008). El creador tatuó la espalda de un ciudadano suizo llamado Tim Steiner y luego vendió esta obra por 150.000 dólares a un coleccionista privado, también de nacionalidad suiza que, según un acuerdo, recibirá la piel “a la muerte del portador”.<sup>592</sup>



Wim Delvoye, *Tattooing Tim*, 2008.

El empleo de personas en el arte es siempre materia de controversia. Así lo puede atestiguar el artista argentino Óscar Bony, que presentó una instalación consistente en una familia sentada sobre una tarima: padre, madre e hijo. Junto al título, *La familia*

---

<sup>592</sup> Le Genisel, Aurelien. “Los cerdos entran en el Louvre”, Madrid, *El País*, 18 de junio de 2012.



*obrero* (la primera versión es de 1968, pero hay más de una), podía leerse una alusión a lo que ganaba el cabeza de familia, exactamente la mitad de lo que percibiría por posar en la galería de arte convertido en objeto estético.



Óscar Bony, *La familia obrera*, 2000.

Santiago Sierra es uno de los artistas que, en nuestra opinión, ofrece una visión subversiva que podría catalogarse verdaderamente de transgresora. Cuando menos, su trabajo está comprometido con el cambio y reviste aspectos políticos a veces muy sangrantes. Sierra es célebre por acciones como la que llevó a cabo en el pabellón español de la Bienal de Venecia en 2003, cuando lo tapió y limitó el acceso sólo a aquéllos que presentaran un DNI español. En 2006 llenó de monóxido de carbono una sinagoga en Alemania, generando una gran controversia entre la comunidad judía.

Sierra ha denunciado la deshumanización del sistema de castas hindú. Los *Dalit* o intocables son obligados desde niños a recoger los excrementos de las castas superiores<sup>593</sup>. No suele usarse guantes o protección en estas labores, que acarrear enfermedades de la piel y marginación social, y se pretende que de esa manera los

---

<sup>593</sup> Dentro de la casta de los intocables, son mayoritariamente mujeres las dedicadas a estas tareas, a menudo no a cambio de un salario, sino de las sobras de la comida o de la “voluntad” de la familia para la que trabaja: Hierro, Lola. “¿Profesión? Recogedor de excrementos”, Madrid, *El País*, 25 de agosto de 2014.

intocables purgan los pecados cometidos en otras vidas. Sierra presentó estos residuos orgánicos convertidos en 21 cubos de excrementos mezclados con tierra.

Una función importante que olvidamos que debería cumplir el arte subversivo es el de oposición política. Anthony Julius dice en su libro *Trangresiones*:

*Las obras de oposición política son excepcionales. No hay sitio para ellas en los dos tipos opuestos de Estado. Uno es el Estado cuyos ciudadanos dan por sentado, y con razón, que ellos mandan sobre sus propias vidas, y que las instituciones están para servirles. En semejante Estado, las obras de oposición política no son necesarias. Y luego está el Estado donde no se puede hacer este tipo de suposición y en las que las obras de oposición política no son posibles.*

No compartimos ese punto de vista excesivamente complaciente con la primera clase de Estado, aquél en el que supuestamente los ciudadanos *mandan sobre sus propias vidas*. Sí creemos que el arte crítico es necesario. En este sentido, Sierra se ha preocupado por las relaciones entre capital y mercancías, ofreciendo críticas al capitalismo que se presenta a sí mismo como la única alternativa económica posible. Para poner en entredicho la vileza del sistema económico que degrada y oprime a sus ciudadanos, ha contratado trabajadores para realizar acciones como *11 personas remuneradas para aprender una frase* (2001) o *20 trabajadores en la bodega de un barco* (2001). En La Habana, llevó a cabo la pieza *Línea de 250 cm. tatuada sobre 6 personas remuneradas* (1999). Seis jóvenes cubanos, en situación de desempleo, fueron gratificados con 30 dólares por dejarse tatuar una línea en la espalda.



Santiago Sierra, *Línea de 250 cm. tatuada sobre 6 personas remuneradas*, 1999.

En 2008, realizó un video de 45 minutos llamado *Los penetrados*. En él, hombres y mujeres de raza blanca y negra realizaban sexo anal en todas las combinaciones posibles: hombres y mujeres, hombres y hombres, hombres de raza negra a hombres de raza blanca y a la inversa, etc. Las parejas se disponían sobre alfombras, en una sala rodeada de espejos en la galería Helga de Alvear.



Santiago Sierra, *Los penetrados*, 2008.

En la nota de prensa de la galería, se decía:

*El nuevo trabajo de Santiago Sierra se relaciona directamente con otros de sus proyectos anteriores como “111 construcciones hechas con 10 módulos y 10 trabajadores” (Zúrich, Suiza, 2004), u “Ordenación de 12 parapetos prefabricados” (Herzliya, Israel, 2004): bajo el título de Los penetrados el artista realiza una propuesta de similares características y fruto de la combinatoria de, y en este caso, 110 elementos de 2 colores y 2 géneros distribuidos en parejas. La diferencia estriba ahora en que, en lugar de cuerpos geométricos, utiliza el humano: hombres negros, hombres blancos, mujeres negras y mujeres blancas, son organizan de dos en dos entre sí y según si ejercen el rol de penetrados o penetradores. Las caras son borradas digitalmente para acentuar el carácter puramente modular de los intérpretes.<sup>594</sup>*

---

<sup>594</sup> Sin firma. “Santiago Sierra. Los penetrados”, Madrid, *Nota de prensa de la Galería Helga de Alvear*, 15.01–28.02.2009

Para realizar el vídeo, Sierra ofreció 250 euros a aquéllos que quisieran participar en el proyecto. El anuncio decía: "Si te interesa, puedes ver trabajos del artista en su página... Teclea Santiago Sierra en Google. El vídeo sólo se proyectará en galerías de arte... No es pornografía".<sup>595</sup>

Pero que un video se proyecte exclusivamente en salas de arte no lo exonera de tener un carácter pornográfico. De hecho, sí es pornografía, como más tarde en el mismo artículo el propio autor se vio obligado a reconocer. El texto de la nota de prensa de la galería tampoco ayuda, cosifica a las personas que intervienen en esta acción artística, refiriéndose a ellas como "(...) fruto de la combinatoria de, y en este caso, 110 elementos de 2 colores y 2 géneros distribuidos en parejas. La diferencia estriba ahora en que, en lugar de cuerpos geométricos, utiliza el humano: hombres negros, hombres blancos..." La despersonalización llega a su grado máximo cuando se informa de que se han borrado digitalmente los rostros de los participantes, posiblemente para proteger su identidad.

Santiago Sierra critica las estructuras de poder que se producen dentro del sistema capitalista. Esas correspondencias están modeladas en relaciones de explotación y explotado. Pero cuando denuncia estas situaciones, Sierra lleva a cabo una relación contractual, por la cual explota a unas personas a cambio de una cantidad de dinero- 250 euros- para que mantengan entre sí un tipo de relación sexual que tradicionalmente ha sido considerada tabú, pecado o algo humillante, y presuntamente recibirá algún tipo de beneficio económico en pago a su trabajo como artista. Es decir, Sierra se convierte en el explotador de la situación que pretende denunciar. Esta paradoja desactiva el potencial transgresor de la propuesta, convirtiéndolo en algo, desde el punto de vista de esta tesis, inefable, o incluso, desaprensivo. Una denuncia que se realiza a expensas de explotar a los explotados.

De cualquier forma, introducir contenidos pornográficos en el mundo del arte no es nada nuevo en absoluto. Ya se ha mencionado la serie que realizó Jeff Koons a finales

---

<sup>595</sup> Lafont, Isabel, "¿Puede ser la pornografía arte político?", Madrid, *El País*, 15 de Enero de 2009.

de los ochenta. *Made in Heaven* (1989) mostraba al autor manteniendo relaciones con su mujer, la entonces estrella del porno y aspirante a diputada italiana Cicciolina.

Annie Sprinkle captó la atención de la prensa y los círculos artísticos con su *Post-porn modernist Show* (1992). Sus performances giraban en torno a sus experiencias cuando trabajó como prostituta, *stripper*, escritora de pornografía, *dominatrix* y estrella porno *hard-core*.<sup>596</sup> Su trabajo consistía en subir a un escenario para comentar sus avatares en la industria del porno, valiéndose de fotografías y gráficos estadísticos. Luego se masturbaba ante el público con un vibrador (acción que tampoco es nueva en la historia del arte), y después, con ayuda de un espéculo en su vagina, invitaba a la audiencia a mirar su cérvix, “invirtiendo la relación de poder entre sujeto y objeto”.<sup>597</sup>

En 1980 John Duncan había llevado mucho más lejos los límites de la representación sexual realizando actos de necrofilia. En la acción *Blind Date* (1980), Duncan compró (sic) un cadáver femenino en México y se grabó manteniendo relaciones sexuales con él.<sup>598</sup> Después de esta experiencia de “indescriptible e intenso asco a sí mismo” volvió a California para practicarse una vasectomía, a fin de asegurarse “de que la última semilla de potencia se había desperdiciado en un cadáver”.<sup>599</sup>

El tema de la sexualidad provocaba mucho nerviosismo cuando se trataba de condenar a la obra y al artista. En concreto, las fotografías de actos homosexuales mantenidos por hombres de diferentes razas de Mapplethorpe habían sido el motivo principal por el que le persiguieron sus hostigadores, que finalmente forzaron la censura de su exposición retrospectiva.

Mucha gente encontrará estas reacciones desproporcionadas. A fin de cuentas, las imágenes de Mapplethorpe habían sido consentidas por sus retratados. Pero, ¿qué ocurre cuando el retratado en actitud sugerente es un menor de edad?

Sorprende la cantidad de acusaciones de pederastia que arrecian a partir de los años noventa. El propio Mapplethorpe tuvo que enfrentarse a agrias acusaciones al

---

<sup>596</sup> Warr, Tracey y Jones, Amelia. *The artist's body*, Londres, Phaidon, 2000, p. 110.

<sup>597</sup> *Íbidem*.

<sup>598</sup> *Íbid.*, p. 105.

<sup>599</sup> *Íbidem*.

respecto. Las fotografías sobre las que recaía la mayor parte de los cargos, además de aquéllas con contenido sexual explícito, eran *Jesse McBride* (1976) y sobre todo *Rosie* (erróneamente conocida como *Honey*, 1976). Tanto una como otra consistían en el desnudo frontal de un niño de pocos años.

La pederastia se había ido convirtiendo, con cada nueva red de pedófilos desarticulada en internet y cada nuevo caso espeluznante detallado en los media, en un recurrente - y comprensible- motivo de alarma pública. En este clima de recelo debe entenderse la suspicacia que movió a sendos trabajadores de laboratorios fotográficos a denunciar los desnudos infantiles que les llegaron en forma de negativos para ser revelados.

Uno de los casos más conocidos era el de la artista Alice Sims, que en 1988 había realizado una serie de instantáneas de su hija de poca edad desnuda, como parte de sus estudios para una serie de composiciones llamadas *Water Babies*. A Sims no sólo le confiscaron todo el material visual que encontraron en su casa, sino que mientras se aclaraban las cosas le retiraron la custodia de sus propios hijos. También Inez van Lamsweerde produjo una serie de fotografías que presentaba a menores de forma que admitía interpretaciones dudosas. En la misma tesitura se vio dos años más tarde el fotógrafo Jock Sturges, cuya producción se orientaba a la realización de desnudos familiares, generalmente en entornos naturales. Irónicamente, la denuncia que le valió su arresto y el de su ayudante, se produjo cuando procedía a revelar una serie de fotografías que eran un regalo para los padres de algunos de los retratados. En nuestro país, también Pau Formiguera tuvo problemas con la justicia.

Tanto los hermanos Chapman como Marcus Harvey se vieron envueltos en tan desagradable acusación. Los primeros, por la inclusión de penes y vaginas en las esculturas de niños, el segundo por “glorificar” a la asesina y pederasta Myra Hindley. En marzo de 2001 la Galería Saatchi fue denunciada por exponer la obra de la artista norteamericana Tierney Gearon, que consistía en imágenes de sus hijos Emily y Michael, de seis y cuatro años, en estado de desnudez parcial o completa. Los niños aparecían portando máscaras, posando desnudos en la playa u orinando sobre la nieve. A pesar de que Scotland Yard amenazó con decomisar las fotografías si no eran retiradas, la Saatchi declaró su intención de mantenerlas en su espacio, y publicó el siguiente comunicado defendiendo a la artista:



*Las dos fotografías sobre las que ha recaído la amenaza de su decomiso por parte de la policía son imágenes inofensivas de sus hijos divirtiéndose en vacaciones. Carecen de cualquier interés lascivo y ni son lujuriosas ni sexualmente provocativas. Asesores del consejo de la Reina, nos han confirmado que no son indecentes. Cualquier condena de ellas sería una infracción de un derecho confirmado por el Parlamento cuando se aprobó la Ley de Protección de Menores. Las fotografías han sido publicadas en numerosas ocasiones, en revistas como Tatler y en los periódicos nacionales la exposición ha recibido críticas excepcionales. Desmontar las fotos y esconderlas en un armario bajo llave sería una traición a los artistas de este país y a todos los ciudadanos que elijan disfrutar de su obra. No nos doblegaremos a las amenazas de la policía, que no tienen fundamento legal.*<sup>600</sup>

En el caso de Robert Mapplethorpe, los abogados del director del museo al que acusaron de obscenidad por exhibirlas, alegaron la total conformidad de los padres de ambos niños con las fotos. Coincidiendo con la etapa del juicio, Jesse McBride, ya adulto, se retrató en el *Village Voice* adoptando la misma pose captada por Mapplethorpe cuando tenía nueve años de edad.<sup>601</sup> Por su parte, Rosie Bowden declaró que:

*Estaba encantada con la fotografía y que pretendía colgar una copia en la pared de su restaurante en Notting Hill: “Es una foto muy, muy dulce, tomada en un día caluroso que pasé desnuda por allí- dijo al diario The Independent. La única cosa antinatural de la foto era que llevaba puesto un vestido.”*<sup>602</sup>

Pudiera ser que los padres participen de un modo de vida tan libre y desprejuiciado que la desnudez de los niños no sea ningún tipo de problema, pero resulta muy ingenuo suponer que el resto de la sociedad vaya a hacer lo mismo. De hecho, parece justificada la aprensión ante cualquier trabajo que exhiba a un niño desnudo. No hacerlo podría significar la complicidad con un terrible delito.

---

<sup>600</sup> Sin firma, “Comunicado de la Saatchi Gallery del 9 de marzo de 2001”, en: *Exit*, “Censurados”, nº 8, Noviembre 2002/Enero 2003, p. 82.

<sup>601</sup> Dubin, Steven C., *Op. Cit.*, 188.

<sup>602</sup> Cowan, Dena Ellen, en: “Censurados”, *Op. Cit.*, pp. 132.

La fotografía Sally Mann ya había sido objeto de amenazas y críticas por obstinarse en fotografiar a sus hijas en actitudes ambiguas. *Popsicle drips* (1985) es un desnudo frontal de un niño de pocos años salpicado con los restos de un polo. Muchas de sus fotografías, fuera del halo pictorialista con que su excelente técnica las dota, podrían resultar indistinguibles para la policía del material incautado a un pedófilo.

Pretender simplemente que las fotos son inocentes muestras de sus hijos, y que es la mirada del espectador la culpable de connotarla con significación sexual, es de una ingenuidad escandalosa. Evidentemente, no hay mirada inocente. La mirada siempre está condicionada, cargada de significado. Tanto el que hace la foto como el que la contempla, lo hace desde su propio universo de conclusiones. Resulta cuando menos indiscutible que uno expone el desnudo de un niño a todo tipo de miradas si lo lanza a la iconosfera.

Estas fotos, con su atmósfera decimonónica, nos hace recordar el tiempo de las hadas infantiles que se pintaban en la terrible época victoriana, y a las que el pedófilo Lewis Carroll fue tan adepto.

Cabe señalar que las fotografías de niños sobre las que pesan este tipo de sospechas siempre son realizadas por los padres o con el consentimiento de éstos. Podríamos admitir este dato como garantía de su inocencia, pero aceptar ésto sería negar que también existen padres que abusan de sus hijos, por acción u omisión.

También nos mueve a cuestionamos el derecho de los padres a la explotación del cuerpo de sus hijos, aun cuando fuere utilizando la coartada artística. Precisamente, uno de los mitos que rodea al arte de forma más consistente es el del desinterés de su naturaleza, olvidando que tratamos de una actividad remunerada, que ha servido en diverso grado, a lo largo de los siglos, para encubrir insinuaciones sexuales, sadismo y prácticas entonces prohibidas. Por lo tanto, es más que comprensible el recelo con el que este tipo de fotografías son acogidas.



Sally Mann, *Jessie at 5*, 1987.

Recientemente, Nan Goldin también provocó reacciones encontradas con las fotografías que había realizado de las hijas de una amiga. Y Richard Prince, sin duda buscando provocar polémica, se apropió de una imagen de la actriz Brooke Shields como una niña desnuda en la película *Pretty Baby* (*La pequeña*, 1978) en el *show* de la *Tate modern Pop Life* en 2009.

Por último, otra de las actividades que causan reacciones encontradas es aquella que tiene como objeto partes del cuerpo humano muerto. En 1989, Anthony-Noel Kelly fue condenado a nueve meses de cárcel en Reino Unido (la sentencia se reduciría posteriormente a tres meses) por realizar moldes de cadáveres sacados clandestinamente del *Royal College of Surgeon* de Londres.<sup>603</sup> Los periódicos se hicieron eco de la noticia inmediatamente. Kelly, que estaba emparentado con la nobleza, sentía una fascinación por la muerte y los cadáveres que le había llevado a comprar a un técnico de la institución pedazos de cadáveres sobre los que luego realizaba los vaciados. Parece ser que, aparte del rechazo que causó que trabajase con tal material, también violó leyes de salubridad pública al pasear los despojos por las calles y el metro sin ningún tipo de control. Asombrosamente, Kelly fue denunciado cuando un espectador reconoció a un conocido en una de sus exposiciones.<sup>604</sup>

<sup>603</sup> Walker, John A. *Art and outrage*, Londres, Pluto Press, 1999, p. 222-226.

<sup>604</sup> Brookes, Emma. "Out of a limb", Londres, *The Guardian*, 25 de Mayo de 1999.

No es, de cualquier forma, la única muestra de arte macabro de la que disponemos. El artista canadiense Rick Gibson realizó a mediados de los ochenta una escultura que reavivó la polémica sobre los límites de la representación. Gibson ya había previamente disecado una gata embarazada y abierta que se exhibía con uno de sus fetos trinchado en un tenedor en *Kitten à la carte* (1984), y realizado obras como una placa con un útero humano. También había sido arrestado por pasearse con un letrero que rezaba: “Se busca: Miembros legalmente preservados y fetos humanos”.<sup>605</sup>



Rick Gibson, *Human earrings*, 1985.

Gibson presentó una obra que consistía en la cabeza de un maniquí con dos fetos convertidos en pendientes en una exposición en Londres llamada *Animal* (1987), cuya intención era, al parecer, replantear la posición del ser humano dentro del reino animal. Él mismo se encargó de mandar notas a los periódicos para informar de su hazaña.<sup>606</sup> Cuando la muestra llevaba media hora abierta, la policía se presentó y confiscó la pieza. Gibson fue encausado por ultraje a la decencia y por otros cargos. El juicio se celebró al año y la galería que lo sustentaba (*The Young Unknown Gallery*) aprovechó para programar la segunda parte de su show, *Animal II*, al mismo tiempo.

---

<sup>605</sup> Walker, John A. *Op. Cit.*, p. 150.

<sup>606</sup> *Ibid.*, p.152.

Entre otras cosas, se acusaba a Gibson de haber mutilado a los fetos con el fin de proporcionarles el enganche de los pendientes. La defensa argumentaba que los fetos eran el símbolo de una sociedad que desechaba miles de fetos mediante aborto y usaba animales para arrancarles las pieles pero no permitía su exposición como arte.<sup>607</sup> Gibson y la galería fueron hallados culpables y condenados a pagar una multa leve. Sin embargo, consiguió abrir un agrio debate en televisión y prensa sobre la pertinencia de usar material humano en arte. Pero Gibson, decidido a convertirse en el “primer caníbal en salir del armario”,<sup>608</sup> al poco tiempo comió amígdalas humanas en la performance *Meet a Cannibal* (1988).

El canibalismo es uno de los pocos tabúes que, según nos dice la antropología, es de naturaleza más universal. La inmensa mayoría de las personas considera que no comerse los unos a los otros es un precepto indiscutible y fácil de observar. Sin embargo, el arte lo ha representado y ha jugado con la idea. Francisco de Goya describió muy gráficamente un terrible acto de canibalismo en *Saturno devorando a su hijo* (1819-1823), y luego dedicó algunas pinturas al tema, como *Caníbales en una cueva* (1808-1814).



Francisco de Goya, *Caníbales preparando a sus víctimas*, 1808-1814.

---

<sup>607</sup> *Íbidem*.

<sup>608</sup> *Íbid.*, 153.

En momentos de hambruna, la humanidad ha recurrido a la superación del tabú, por cuanto el instinto de conservación se impone a la cultura. Parte del escándalo con que fue acogida la *Balsa de la Medusa* (1819) de Géricault fue la insinuación de antropofagia que, de facto, se dio en los supervivientes. Que los náufragos se comieran a los muertos era algo habitual en la marina, pero nadie quería hablar de ello. En la misma circunstancia se vieron los supervivientes del accidente de Los Andes en 1972. Puntualmente, la necesidad de matar y comer a los semejantes es vista como una psicopatía muy grave. Uno de los casos más famosos es el del carnicero de Hannover, Fritz Haarman, que sacrificaba jóvenes y luego vendía su carne a los clientes de su carnicería, sin que sospecharan que se trataba de carne humana. Recientemente, un inverosímil caso de canibalismo se dio, también en Alemania, cuando caníbal y presa se pusieron de acuerdo por internet para celebrar un banquete con este último. El cine de nuestra época está tan lleno de caníbales y actos de antropofagia como antaño lo estuvieron los cuentos de hadas.

Algunas exposiciones contemporáneas jugaban con la idea del canibalismo, como la edición número 24 de la Bienal de São Paulo, dedicada a al antropofagia (1998) o la más reciente *Tous cannibales* (2011) en París.

En 1996 César Martínez Silva había realizado una obra que contaba con la simulación de un acto caníbal: *America Gelatina*. Sobre una mesa con mantel, el cuerpo plausible de un ser humano realizado en gelatina y sabor a durazno, estaba concebida para ser devorada por los asistentes.



César Martínez Silva, *America Gelatina*, 1996.



Resultaba algo perturbador, pues la apariencia del hombre comestible tenía un aspecto realista. No es la única alusión al canibalismo ni al simulacro de antropofagia. Pero, ¿qué pasaría si alguien fuese más allá, y realmente devorase a otro ser humano?

Finalmente, en la *Bienal de Shanghai* de 2000, el artista chino Zhu Yu se decidió a dar el paso y devorar en una *performance* pública a un ser humano. La acción tuvo varias repercusiones, empezando por el bulo, difundido por internet, de que era una práctica habitual en Taiwán devorar fetos procedentes de abortos.<sup>609</sup> Esto provocó campañas de recogidas de firmas y gran consternación. Cuando se descubrió que era una acción aislada de *performance*, se la situó en el contexto de un arte emergente chino bastante extremo y perturbador. Los representantes del nuevo “arte corporal chino”, como Peng Yu y Sun Yuan, que ya se han mencionado con referencia a obras que emplean animales, también habían usado cadáveres con anterioridad. En su obra *Body link* (2000) habían bañado con su propia sangre los cuerpos de dos siameses muertos.



Peng Yu y Sun Yuan, *Body Link*, 2000.

En *Human oil* (2000) se inyecta al cadáver real de un niño los jugos que exudan los cadáveres, como si de un aceite curativo se tratara. Las imágenes son realmente perturbadoras, y muestran un límite que solamente puede encontrarse, en nuestra sociedad, en las aparatosas películas de terror contemporáneas. Esas y otras

---

<sup>609</sup> Sin firma. “Zhu Yu, el Caníbal”, Madrid, *El Mundo*, 5 de Enero de 2003.

*performances* movieron a las autoridades de Beijing a intervenir para prohibir manifestaciones tan extremas.

Pero nadie llegó tan lejos como Zhu Yu. Tuvo que limpiar, trocear y asar al feto, y superar una intensa sensación de asco, tal y como él mismo admitió: “El excéntrico autor asegura que la ingestión de la carne de feto le supo mal, le provocó náuseas e incluso le hizo vomitar varias veces durante la función”.<sup>610</sup> Aun así, Zhu Yu llevó a cabo su acción y luego procedió a enlatar un cerebro humano con mermelada.



Zhu Yu, *Eating people*, 2000.

El artista pretendía cuestionar los límites de la prohibición: “Ninguna religión prohíbe el canibalismo. Ninguna ley dice que no se pueda comer carne humana. He aprovechado ese espacio vacío entre la moral y la legalidad para desarrollar mi trabajo”.<sup>611</sup> La televisión británica decidió televisar el espectáculo, y el sensacionalista Channel 4 lo emitió en horario nocturno, cosechando las pertinentes quejas al día siguiente.

Los debates que el canal británico pretendía suscitar eran aquellas previsibles aseveraciones en torno a que todos somos carne y que todos vamos a morir. Lo hacía, además, dando una clase magistral de cómo la deshumanización contemporánea ha convertido en espectáculo un acto que puede que ninguna religión prohíba

---

<sup>610</sup> *Íbid.*

<sup>611</sup> *Íbid.*

explícitamente, pero que puede considerarse como una urgente llamada a legislar sobre estas sórdidas, y por qué no, pervertidas materias.

El arte es, por definición, un espacio simbólico. La obra de arte total, con su incursión en la vida real y su confusión con ésta, pretendía crear la ilusión de otra realidad, la artística, indistinguible de la vida. Sin embargo, cuando el arte se vuelve real, choca con la legalidad o se aprovecha de su ausencia de legislación, llegando a plantear un dilema de orden ético o moral. Cabría preguntarse si por el solo hecho de autoproclamar su condición artística, un hecho delictivo o reprobable puede quedar exento de toda responsabilidad.

## CUARTA PARTE

### DE LA PROVOCACIÓN ARTÍSTICA COMO ÚLTIMA UTOPIA

#### 4- HIPERVISIBILIDAD

El arte transgresor mimético es un arte hipervisible. Si bien el arte transgresor suele esgrimir como coartada la necesidad de sacar a la superficie todo aquello que no queremos ver, sobre él pesa un pavoroso estigma de hipervisibilidad en la actualidad. Si el arte transgresor ha sido tradicionalmente marginal e incompendido por la mayoría, el arte transgresor mimético es un auténtico éxito de público y encuentra fácilmente mecenas y subvenciones. Algunos movimientos artísticos nacidos con vocación de marginalidad no han permanecido prácticamente nada en los márgenes y han sido lanzados al estrellato mediático como productos listos para ser consumidos. Cuando una obra de estas características es descubierta y descrita por los medios de comunicación, suele eclipsar a todas las demás expuestas en su compañía.



Richard Billingham, *Untitled*, 1996.

Pero, ¿cuál es la fórmula para conseguir esta hipervisibilidad? Si hay algo que está más que comprobado, es que la provocación consigue publicidad. A finales de los años noventa del siglo pasado, dos escenas artísticas consiguieron una enorme atención mediática; por un lado, el arte británico, y por otro, las llamadas guerras culturales americanas. Tanto en una como en otra, el arte que se exhibía chocaba frontalmente con algún colectivo y provocaba un encendido debate en los medios de comunicación. Los grupos de opinión estadounidenses y británicos convirtieron el arte en un referente del debate político en torno al gasto público durante los escándalos de los años noventa. Estos sectores se negaban a pagar con el dinero de sus impuestos ciertas muestras artísticas, y a este respecto demostraron estar bien informados y mejor organizados. No tenían conciencia de que el arte representase algo que cayera fuera de la esfera de su criterio o formación, antes bien les parecía una actividad más entre otras, y puesto que eran ellos los que lo sufragaban con el dinero de sus impuestos, tenían derecho a oponerse a la exhibición de las piezas más controvertidas.

En cuanto al gran dinamismo y protagonismo internacional alcanzado por la escena británica, con Damien Hirst a la cabeza, hay que señalar al magnate de la publicidad y coleccionista Charles Saatchi como principal artífice. Es imposible referirse a la ascensión de Londres y del grupo emblemático de los noventa, los *young British artists*, sin mencionarlo a él. Junto con sir Nicholas Serota, director de la *Tate Modern*, fue tal vez uno de los hombres más poderosos del arte británico de los noventa.

#### 4.1. El papel de Charles Saatchi.

*Si la obra no llama mi atención en un chasquear de dedos, no me interesa.*

Charles Saatchi.

En 1985 abrió al público su primera galería de *St. John's Wood*, en el 98 de *Boundary Road*, donde empezó exponiendo su vasta colección de *Minimal Art* y algo de *Pop* americano. Allí, en un espacio inmaculado se celebrarían importantes muestras de Judd, André o Flavin, entre otros muchos. Impaciente, haciendo gala de un gusto educado en la flexible arena de la publicidad, declaraba resueltamente que sólo le atraía aquello que captaba inmediatamente su atención en el tiempo de un chasquear de dedos.<sup>612</sup> Como en una primera cita, para él la impresión inicial era casi lo único que contaba, y se describía a sí mismo como un “neophiliac”,<sup>613</sup> un amante de todo lo nuevo. Ante los muchos ceros que transpiraban sus adquisiciones, la prensa comenzó a adularle insensiblemente, a llamarle casi servilmente *supercollector*.

Lo cierto era que el supercoleccionista venía volcándose en el mercado doméstico desde que en 1988 visitó la mítica exposición de jóvenes promesas *Freeze*. Allí encontró una joven cantera de prometedores estudiantes del *Goldsmith College*. Y lo que vio no fue, en sus propias palabras, el arte *en sí*. Excepto las brillantes pinturas sobre puertas de hospital de Gary Hume y alguna caja de luz de Mat Collishaw, las obras allí expuestas apenas llamaron su atención. Lo que definitivamente le deslumbró fue la *actitud*. Una actitud desafiante, juvenil, conmovedoramente provocativa, cuyo

---

<sup>612</sup> Vidal-Folch, Ignacio. “El sensacional Charles Saatchi”, *Suplemento cultural Babelia*, *El País*, 17 de febrero de 2004, p. 4.

<sup>613</sup> Thorpe, Vanessa. “Culture Vulture”, Londres, *The Observer*, 2 de diciembre de 2001, p. 11.



potencial de rentabilidad no pudo pasar inadvertida para un experto en impresionar a la gente como él.



Exposición *Freeze*, Agosto 1988. De izquierda a derecha: Ian Davenport, Damien Hirst, Angela Bulloch, Fiona Rae, Stephen Park, Anya Gallaccio, Sarah Lucas, Gary Hume.

Y allí, organizador, *curator*, artista, consultor, recaudador de fondos, publicista y experto en *marketing*, el sagaz Damien Hirst, al que reconoció sin duda como un espíritu afín en la lógica cultural del capitalismo tardío. Dos mitómanos cultivadores de su propia mitología. Dos personalidades directas, resolutivas, intuitivos cortadores de nudos gordianos. Ambos compartían una serie de valores del *laissez faire*, entre los que destacaba la fe en la capacidad del individuo.

A partir de ahora Saatchi aplicaría su característico apasionamiento a la compra compulsiva de joven arte británico, convirtiendo la *Saatchi Gallery* en un referente obligado no sólo en los circuitos del arte londinense, sino también como punto de interés para los turistas. Primero en el edificio emblemático de la era Thatcher, el majestuoso *Greater London Council*, antiguo ayuntamiento de la ciudad, y después en su actual ubicación, Saatchi no ha dejado de generar atención en los media en base a sus subastas millonarias, sus controversias y su carácter apremiante. Era, y es, además, un personaje rodeado por un aura mítica. Y nadie ha hecho tanto por cultivar el mito de Charles Saatchi como el propio Charles Saatchi.



Exposición *Freeze*, trabajos de Simon Patterson (izquierda), Abigail Lane (centro) y Lala Meredith-Vulja, 1988.

Pero, cabría detenerse un momento en cómo consiguió Saatchi su reputación como publicista. Entre sus hazañas, se contaba la de renovar el lenguaje publicitario de su época, en el que supo introducir ágilmente notas de color local a través de neologismos y fórmulas del habla coloquial londinense. Junto a su hermano Maurice fundó la mítica *Saatchi & Saatchi*, convertida por ellos en una de las firmas más competitivas de la época.

Cuando reparamos en la manera en que la nueva agencia se hizo un hueco en el feroz mundo de las comunicaciones, encontramos paralelismos con la ascensión de la nueva generación de artistas de los noventa.

Saatchi se hizo famoso por el uso sistemático del *shock* como estrategia para llamar la atención de la gente, a menudo a costa de herir su sensibilidad. Sus propuestas daban lugar a oleadas de protestas. En 1970, la campaña ideada para el *Health Education Council* reveló a los británicos crudamente lo que hacía una mosca sobre su comida: *pasearse, vomitar, chupar y defecar*. Para combatir el tabaquismo, se advertía a los fumadores que *luego no podrían lavar sus pulmones*. Un hombre en avanzado estado de gestación lanzaba su pregunta retórica a los ciudadanos desde otro cartel: *¿Tendrías más cuidado si fueras tú el que se quedara embarazado?*



Anuncios de la agencia *Saatchi & Saatchi* que en su día renovaron el lenguaje de la publicidad.

Fue esta concepción llamativa, el efectismo con que se lograba fijar la atención de un consumidor poco acostumbrado todavía a estas tácticas, lo que definió el estilo de hacer publicidad de la firma y la catapultó entre las primeras agencias del mundo. Hoy, después de décadas de publicidad más o menos agresiva, estos métodos pueden resultarnos algo ingenuos, pero en su época eran planteamientos revolucionarios, el tipo de conceptos que cosechaban innumerables premios en los festivales.

La *Saatchi & Saatchi* no sólo fue polémica en sus métodos, también en sus decisiones corporativas. Mantuvo la cuenta del *National Party* de Sudáfrica en un momento en se presionaba al país africano para que terminase con el *apartheid*, y una de sus campañas más citadas fue la que dio la victoria al gobierno *Tory* en 1979. El slogan “El laborismo no funciona” (*Labour isn't working*) hizo fortuna al asociarse a la imagen de una larga cola de desempleados en la oficina de empleo. La eficacia de este agresivo anuncio no sólo innovó la publicidad política de la época, sino que acabó poniendo, para bien o para mal, a Margaret Thatcher en el número 10 de *Downing Street*. Memorables son incluso sus campañas fallidas, como aquella de *Silk Cut*, en la que una seda púrpura aparecía rasgada a la manera de un cuadro de Lucio Fontana. En contraste con la creciente labor antitabaco de los gobiernos, el anuncio de una marca de tabaco unida a un desgarró en un suntuoso tejido tenía algo de funesto. Y, aunque el anglicismo podía neutralizar la asociación de ideas en países de habla no inglesa, no

podía negársele la elegancia visual, la sofisticación de un concepto que remitía ineludiblemente a una sólida formación estética.



*Saatchi & Saatchi, campaña para Silk Cut, 1984.*

A base de estampar en sus anuncios la impronta de la casa, a fuerza de reivindicar porcentajes mucho más altos de lo habitual, la *Saatchi & Saatchi* era para 1986 la primera agencia de publicidad *del mundo*. Habían conseguido imponer su visión en la materia, renovándola hasta alcanzar una influencia inimaginable. Encarnaban el paradigma empresarial de una época en la que los contratos millonarios trascendían a los periódicos como una forma sutil de autopromoción, y su reputación, entre desaprensiva y glamourosa, se hacía un hueco entre las nuevas leyendas de la sociedad del espectáculo.

Y fue el descubridor del grupo emblemático de los noventa.

## 4.2. Young British artists.

*Algunas veces siento que no tengo nada que decir, a menudo quiero comunicar esto.*

Damien Hirst, catálogo del ICA *Damien Hirst*, 1991.

En el clima de recesión económica y decepción que acompañó al fin de la era Thatcher, a finales de los años ochenta, en Inglaterra tuvo lugar la eclosión de un grupo de artistas jovencísimos, tan jóvenes que algunos no habían abandonado aún la facultad de Bellas Artes cuando empezaron a triunfar. Inesperadamente, sus obras de estudiantes se valoraban en cientos de miles de libras y eran exportadas fuera de las fronteras del Reino Unido como la quintaesencia de lo *británico*.

Concentrados en torno a la figura de su principal coleccionista, el controvertido magnate de la publicidad Charles Saatchi, esta generación de nuevos creadores no tardó en ser etiquetada como *young British artists* (*yBas*). Fue el mítico publicista el que emplazó al grupo en un permanente protagonismo mediático, a través de una estrategia de provocar al público con sus obras, declaraciones y estilo de vida. Los *yBas* generaron un debate sobre el arte contemporáneo que no tenía precedentes en Inglaterra.



Damien Hirst, *Away from the flock*, 1994.



Había un precedente: La compra por parte de la Tate Britain de una obra de Carl André llamada *Equivalent VIII* en 1972 había generado una gran controversia, provocando un verdadero clamor para que fuera retirada de la galería.



Carl André, *Equivalent VIII*, 1969, y la portada del Daily Mirror del 16 de febrero de 1976 (“Qué montón de basura”) que le dio popularidad instantánea.

Desde entonces no se recordaba nada así. La opinión pública se hallaba dividida. De un lado, se aplaudía la mitificación desvergonzada de los artistas y sus creaciones como parte de una abierta campaña de marketing que apelaba al orgullo nacional de los británicos. De otro, la drástica condena a todo lo que desafiara el sentido de la decencia o de la estética de un sector que se mantenía tan impenetrable a la evolución de las artes como sus predecesores a la evolución de las especies.



Sarah Lucas, *Self-Portrait with fried eggs*, 1996.



El hecho de haber sido tan populares tan pronto, cuando la mayoría acababa de salir de la escuela de arte o se encontraba aun estudiando, trajo también consecuencias negativas. Algunos construyeron toda una reputación en virtud de una sola obra controvertida. Otros se vieron para siempre asociados al espíritu eternamente adolescente y contrariado del movimiento original. Con el tiempo, a casi todos les disgustó verse encasillados en la creación de una imagen de marca.

Uno de sus principales ideólogos fue el artista Damien Hirst, que se colocó a sí mismo como líder y principal instigador del movimiento. La probada eficacia del joven artista británico para causar malestar o escándalo en la sociedad alcanzó las más altas cotas de oportunismo y especulación en el Nueva York republicano de Rudolf Giuliani. La exposición *Sensation* (1999) en el *Brooklyn Museum* ponía fin a una década de desencuentros entre arte y sociedad en Estados Unidos.

Este artista polifacético marcó la pauta a seguir para toda una generación. Los *yBas* no serían los *yBas* sin él. Nacido en Leeds en 1965, este multimillonario con origen en la clase trabajadora ha llegado a convertirse en un personaje público de notable influencia. En los tiempos de sus buenas relaciones, Saatchi no dudaba en calificarlo de auténtico genio, al tiempo que establecía el linaje del arte contemporáneo en la línea de sucesión Duchamp-Pollock-Hirst,<sup>614</sup> aunque tal vez sea más coherente establecerla en función de la descendencia Warhol-Koons- Hirst.



Vista de la Galería Saatchi en *South Bank*.

---

<sup>614</sup> Adams, Tim. "Saatchi's open house", Londres, *The Observer*, 23 de Marzo de 2003, p. 34.

La hipervisibilidad de Hirst pronto resultó inquietante. Fue el responsable de *Freeze* cuando aún estaba en segundo año de carrera. A los 25 recibió el premio Turner. A los 32 la galería Larry Gagosian le ofreció una gran retrospectiva en solitario, tras lo cual él mismo declaró que no le quedaba donde ir en el mundo del arte. Hábil manipulador de los medios, generoso, locuaz, escandalizó a medio mundo con el asunto de sus vacas cortadas. En sus precoces biografías, escritas por amigos del *Groucho Club* como Gordon Burn, una enmarañada red de palabras y su disposición a declararse prácticamente sobre cualquier tema pronto evidenció que tenía muy poco que decir. Sin embargo, Hirst pasó a convertirse en una leyenda viviente demasiado pronto. Por su *Hymn* Saatchi pagó la cifra emblemática de 1 millón de libras. Joven, artista y millonario, el chaval crecido en un barrio de clase trabajadora de Leeds adoptó una pose entre Wilde y Warhol al tiempo que nos lanzaba lo más granado de su pensamiento en la forma de epigramas: “No confío en la gente que no fuma”, “Los cigarrillos son perfectos hasta que te los fumas”, “Las mariposas son hermosas, pero es una vergüenza que tengan esos repugnantes cuerpos peludos en el medio”...<sup>615</sup>

Pronto resultó ser una figura inclasificable dentro del mundo del arte. Sometido por propia voluntad al continuo escrutinio de los media, fascinados por los modos de este jovencísimo artista-*showman*-empresario, su personaje público sufrió una de esas distorsiones míticas que lo colocan más allá del alcance de la crítica de arte, en una dimensión en la que confluyen rasgos de cantante pop, estrella de cine y artista maldito. Más que un artista, es un personaje público, y más que un personaje público, es uno de esos fenómenos más-grandes-que-la-vida que fascinan a los consumidores de experiencias culturales. Tal vez sea cierto que la más grande contribución a su carrera sea “una instalación que se mueve y habla y atiende al nombre de Damien Hirst”.<sup>616</sup>

---

<sup>615</sup> Barnbrook, Jonathan y Hirst, Damien. *I want to spend the rest of my life everywhere, with everyone, one to one, always, forever, now*, Londres, Monacelli Press, 2002, p. 297.

<sup>616</sup> Landesman, Cosmo. Sin título. Londres, Sunday Times, 3 de diciembre de 1995, p. 13.



Damien Hirst promoviendo en Sotheby's su propia subasta: *Beautiful Inside My Head Forever* (2008).

La épica del nuevo artista pulsaba todos los resortes del mito del artista contestatario en su propio provecho, aunque desde luego, ni todos los artistas disfrutaban de la fortuna económica de Damien Hirst, ni todos se consideraban herederos intelectuales de la sensibilidad de *Sid Vicious*. En esta percepción también colaboraron bastante los medios de comunicación, que los utilizaban simultáneamente para encumbrarlos o denostarlos, sin encontrar término medio.

Por ejemplo, los tabloides, ese ejemplar de prensa barata británica, experimentaron un doble movimiento en relación al nuevo arte británico. De una parte, fueron abiertamente incorporados a la obra, como en la producción de Sarah Lucas, y de otra, pasaron a vigilar estrechamente el mundo del arte cuando repararon en que éste se estaba moviendo en el mismo perímetro de horror y sensacionalismo que ellos mismos. La demonización de ciertas obras y autores prendió la mecha de una guerra ideológica en la que el arte no era sino la punta del iceberg de una difícil coyuntura sociopolítica. Esta satanización deliberada dio lugar a la proliferación de actos iconoclastas y a una lluvia de amenazas sobre los artistas.

Persiste el hábito de aludir a esta generación como *niños de la Thatcher*. Su independencia, su espíritu francamente empresarial y su tácito control de los medios de comunicación los diferenciaban nítidamente de la generación anterior. El hecho de haber recibido financiación privada en lugar de recurrir al *Department of National Heritage* los dispensaba de toda responsabilidad cuando se les vinculaba con las

agencias gubernamentales del partido conservador. A propósito de la revolución *thatcherite*, Terry Eagleton se ha expresado sin ambigüedades:

*Un buen ejemplo del limitado poder de la conciencia en la vida es la llamada revolución thatcheriana. La finalidad del thatcherismo fue no sólo transformar el paisaje económico y político de Gran Bretaña, sino también producir una transformación de los valores ideológicos. Dicha transformación consistía en convertir a la población moderadamente complacida que poblaba el país cuando la señora Thatcher llegó a Downing Street en una manada perfectamente repugnante de zoquetes insensibles y egoístas.*<sup>617</sup>

El país de la reconversión económica de Thatcher es el país que refleja el cineasta Ken Loach en películas de profunda conciencia social como *Riff-Raff* (1990) o *Lloviendo piedras* (1993): subempleo, precariedad y recortes presupuestarios a la educación y los servicios sociales.



Richard Billingham, *Untitled*, 1994.

No obstante, Charles Saatchi insistía en que la responsable de esa efervescencia generacional no había sido otra, en última instancia, que la propia Margaret Thatcher. En sus propias palabras, la Dama de Hierro “había creado un ambiente en Inglaterra en

---

<sup>617</sup> Eagleton, Terry. *Ideología*, Barcelona, Paidós, 1995, p. 57.

el que la gente sentía que podía escapar del rol que les había sido asignado”.<sup>618</sup> Lo cual no dejaba de ser irónico, porque, tal y como apuntó su protegido Damien Hirst, él había creado a Margaret Thatcher en 1979.

Siguiendo el análisis de algunos economistas políticos, el fracaso del thatcherismo estaba fundamentado en dos aspectos relacionados entre sí: su consideración del individuo como un ser absorto en el cálculo de su propio beneficio, y su concepto de la sociedad como mero sustrato de la ideología del *laissez faire*. De alguna forma, el precoz movimiento artístico se estaba apropiando de las premisas ideológicamente rentables del thatcherismo: su individualismo, su fe en la explotación de las posibilidades teóricamente ilimitadas del sistema, su inquebrantable adhesión a las mitologías de la modernidad y el capitalismo... Pero, al igual que el apropiacionismo reelabora el significado de las obras que canibaliza, así el espíritu feroz del neoliberalismo era diluido en un *ethos* de solidaridad entre sus miembros. Los componentes del movimiento se apoyaban mutuamente con generosidad, se ensalzaban unos a otros en público y arrimaban el hombro cuando se trataba de organizar algún evento prácticamente de la nada. De alguna forma, la sociedad dejaba de ser la abstracción de la que desconfiaba Thatcher. Este alarde de cooperación nos remitía a la vieja aspiración de la *comunidad de artistas* predicada por la modernidad, y si en parte era posible, era gracias a lo reducido de la escena artística londinense. Como se ha hecho notar en más de una ocasión:

*Estos artistas estaban unidos no sólo por su trabajo o por el hecho de que hubieran ido juntos a la Facultad (...) También estaba el sexo, las drogas y el rock and roll. Como en un culebrón, tanto su trabajo como sus vidas personales se entrecruzaban en bizarras, enrevesadas maneras.*<sup>619</sup>

En la mitología de los yBas, ampliamente desarrollada a través de los pronunciamientos de los galeristas y sus demás glosadores, subyace la idea de que

---

<sup>618</sup> Solomon, Deborah. “The collector Charles Saatchi”, Nueva York, *The New York Times*, 26 de Septiembre de 1999, p. 23.

<sup>619</sup> Kuhn, Nicola. “You can puff all you like Damien, but the wind’s gone out of Britain”, Londres, *The Guardian*, 16 de Marzo de 1999.

este grupo fue articulado como una oposición legítima al clima de opresión del conservadurismo:

*Los YBas estaban reaccionando a la desolación social y cultural creada por el Thatcherismo, y estaban agrediendo simbólicamente el esclerótico sistema artístico, en crisis por la falta de ideas que siguió a la borrachera estética de los 80. Eran los desagradables, sucios, feos instrumentos de una verdadera subcultura o contracultura que crea autónomos espacios de expresión en oposición al mundo oficial de galerías y museos (...)*<sup>620</sup>

Sin embargo, y lejos de lo que cabría esperarse de este espíritu *oposicional*, su arte estaba poco motivado por temas sociales o políticos. Si bien con alguna excepción, sus propuestas se condensaban preferentemente en torno a la casuística del postcapitalismo, donde las notas autobiográficas, la imagería urbana y el sentido del humor servían para cohesionar estilos tan dispares entre sí como el de Mat Collishaw y Gary Hume. La crítica social, en unos momentos tan difíciles para Inglaterra, se reducía a un porcentaje relativamente pequeño en relación a temas como la muerte o el narcisismo. Antes que rebelarse contra la ideología que los sustentaba, los *yBas* estaban produciendo una narración caleidoscópica, fragmentaria, de sus manifestaciones. Del estudio del conjunto de su obra se desprende la abrumadora evidencia de que cuestionar la propia estructura en la que operaban *ni siquiera* se les pasaba por la cabeza. Como en una ocasión señaló un crítico, estos artistas disponían de un amplio margen de temas comprometidos entre los que elegir:

*Sida. Racismo. Activismo gay y lésbico. Las consecuencias de la Guerra del Golfo. La creación intencionada a nivel gubernamental de una nueva subclase económicamente marginada. Colonialismo económico. La erradicación del trabajo organizado. La erradicación del estado del Bienestar.*<sup>621</sup>

Pero, aparte de los loables empeños de Michael Landy y algunos esfuerzos aislados, cuando al joven artista británico le daba por cuestionar el orden de las cosas parecía

---

<sup>620</sup> Cicelya, Eduardo. "The agony and the ecstasy", en *Damien Hirst, Selected Works from 1989-2004*, Nápoles, Museo Arqueológico Nacional, 2005, p. 21.

<sup>621</sup> Harris, Mark. "Putting on the style", Londres, *Art Monthly*, nº 193, Febrero 1996, pp. 3- 6.



traicionar su propia naturaleza, que por definición estaba abismada en su juvenil egolatría.

De modo que en unos momentos en que la recesión económica golpeaba Inglaterra antes que otros lugares, los *yBas* preferían caracterizar su trabajo por una imaginería urbana y autocomplaciente, donde las citas a la cultura popular, la música pop y los tabloides eran pasados por el tamiz de una asimilación displicente de las lecciones del Minimal y el Conceptual, para luego ser expresadas desde un punto de vista tan desenfadado como descreído. Precisamente, una de las cualidades más atractivas de estos jóvenes artistas era que su escepticismo era tan universal que se alcanzaba a sí mismo. Su desenvoltura, su apariencia de informalidad, guardaba una relación estrecha con las presunciones en torno a un tipo de arte distintivo, radicalmente nuevo, que subyace en el inconsciente colectivo. Antes de que el movimiento fuese diestramente empaquetado en una pose para consumo general, su ingenuidad adolescente, su gesto disconforme, remedaba lo que se entiende por genuina marca de genio.

Pero ni el análisis de una estrategia consciente para estimular el arte británico por parte de ciertos coleccionistas o instituciones podía explicar el estado de gracia que conoció una escena artística tan rebotante de energía como la del Londres de los años noventa. La inversión artística de Saatchi, el protagonismo de algunas escuelas de arte como el Goldsmith College, que apostaron por una renovación de sus métodos de enseñanza, la creación de la Tate Modern y el protagonismo alcanzado por algunos barrios periféricos de Londres fueron algunos de los factores que conspiraron para situar a Londres como ciudad privilegiada en los circuitos artísticos. Hay que señalar, además, la importancia de premios de arte tan polémicos como el Turner en su afán de hacer visible y promocionar el arte británico de finales de siglo.

### 4.3. El premio Turner.

El Premio Turner fue otra de las inagotables fuentes de polémica sobre el arte contemporáneo en Inglaterra. La desorientación del público pareció llegar a su punto álgido cuando en 2001 el artista Martin Creed ganó el galardón con su obra *The lights going on and off*. Tal y como indicaba el título, cada 5 segundos las luces se encendían y se apagaban en una habitación vacía. El minimalismo extremo de Martín Creed nacía al parecer del impulso de *no llenar el mundo con más cosas*.<sup>622</sup>



Martin Creed, *The lights going on and off*, 1995.

La resonancia internacional que alcanzó el *Turner* de ese año seguramente estaba en deuda con la facilidad para componer un titular llamativo: “una habitación vacía gana el prestigioso Premio Turner”. Por supuesto, la consecuencia inmediata de esta publicidad fue el consabido éxito de público: más de 100.000 espectadores se dejaron caer por el museo para comprobar con sus propios ojos cómo las luces se encendían y se apagaban y dejar a la salida su opinión. Sin embargo,

*Este tipo de obras que juegan con la nada, el vacío o el vaciamiento, pero también con la desaparición u ocultación de lo que hay para ver, no son, ni mucho menos, nuevas en la historia del arte, sino que se han desarrollado con profusión a lo largo del siglo XX. De hecho, si algo achacaba una importante*

---

<sup>622</sup> Gibbons, Fiachra. “It’s on, it’s off, but is it art?”, Londres, *The Guardian*, 7 de Noviembre de 2001, pp. 16-17.

*parte de la crítica londinense a la obra de Martin Creed era, precisamente, una absoluta falta de originalidad, comparándola con aquel “Estado de materia prima de sensibilidad pictórica estabilizada” – instalación más conocida como “El vacío” (1957-1962) – realizado por el francés Yves Klein: otra galería vacía, pintada totalmente en blanco, en la que tampoco había nada expuesto, nada para ver.* <sup>623</sup>

El Turner había sido creado décadas atrás por los patronos de la Tate Gallery en un intento de promocionar el arte contemporáneo británico. El premio, que ascendía a 10.000 libras, estaba destinado a la persona que hubiera hecho la más grande contribución al arte en Inglaterra en los últimos doce meses, realizando una exposición o presentación de particular calidad con anterioridad al treinta y uno de marzo del año en curso. A partir de 1991, esa persona debía ser además menor de 50 años y el importe del premio se duplicó.

Un factor que influyó decisivamente en su popularidad fue que *Channel 4* se encargase de cubrir la noticia, promocionando la gala y a los ganadores e incidiendo en el *suspense* del resultado. Las sucesivas ediciones fueron ganando en *glamour*, contando con personalidades como Madonna en el año 2001 para divulgar el desenlace. La notoriedad del certamen podría compararse con la expectación reservada habitualmente a galas cinematográficas o a eventos deportivos en la línea de Wimbledon o Ascott. Repentinamente aparecieron el *Duchamp* en Francia y el *Van Gogh* en Holanda.

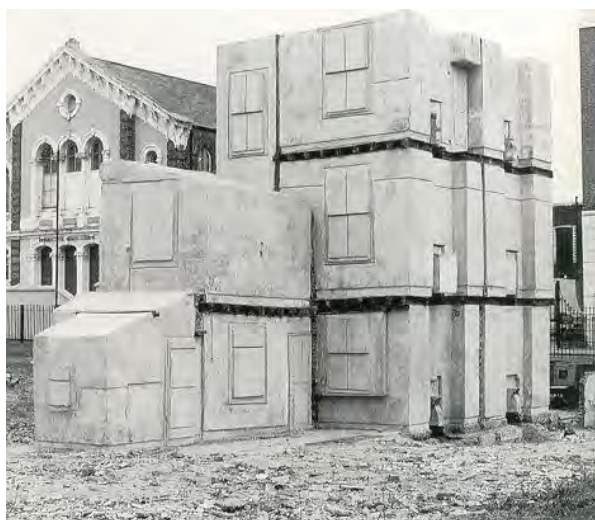
La prueba de que cualquier publicidad, sea buena o mala, es siempre bien recibida, es que en la edición de 1993 los *terroristas artísticos* de la *K Foundation*, Bill Drummond y Jimmy Cauty, anunciaron que *ellos* otorgarían 40.000 libras a la persona que hubiera hecho el peor trabajo artístico en los últimos doce meses. Fue la escultora Rachel Whiteread la que ganó el galardón, y a pesar de ser una de las pocas artistas dentro del

---

<sup>623</sup> Hernández-Navarro, Miguel Á. “Entre la experiencia, lo antivisual y lo siniestro”, Madrid, *Revista de Occidente*, n°298, *Lo real*, Marzo 2006, p. 17.

seno de los *yBas* que trabajan con un concepto *clásico* de la escultura, también ganó - y aceptó- el anti-Turner.<sup>624</sup>

Es notorio que Whiteread se caracteriza por trabajar con vaciados y moldes en una actitud más cercana a nuestra idea de lo tradicional, y si se quiere más británica, en el sentido de su relación con la herencia de Moore o sus conexiones con la *New British Sculpture*. Por eso mismo resulta llamativo que se le otorgara esta especie de *Razzie* del mundo del arte en lugar de homenajear a artistas con obras más provocativas en cuanto a conceptos o materiales. Todo parece apuntar a una animadversión hacia el propio certamen y por extensión a su ganador/a con exclusión de cualquier otro criterio.



Rachel Whiteread, *House*, 1993.

Los detractores del premio Turner, que por cierto son legión, llegaron a organizarse en una asociación llamada *The Stuckists*, uno de cuyos co-fundadores es al parecer un ex novio de Tracey Emin. Este grupo instituyó un *show* paralelo a modo de protesta por la traición del *establishment* artístico a géneros menos controvertidos como la pintura. Desde la plataforma de su propia muestra los *Stuckists* han ridiculizado ampliamente a los nominados y ganadores del Turner, al que califican como “una continua broma nacional”.<sup>625</sup>

---

<sup>624</sup> Sin firma. “Prize headline-grabber”, Londres, *The Guardian*, 29 de mayo de 2001, p. 29.

<sup>625</sup> *Ibidem*.

Entre 1984 y 1994 artistas cuyo nombre se relacionaba con *The New British Sculpture* fueron nominados repetidamente al premio. Sin embargo, el panorama de los nominados en la década de los noventa estuvo ampliamente dominado por artistas de la generación de los *yBas*, o asociados tempranamente a los YBas: Rachel Whiteread (nominada en dos ocasiones, en el 91 y en el 93, cuando resultó ganadora), Ian Davenport, Fiona Rae, Damien Hirst (nominado en el 92 y ganador en el 95), Peter Doig, Anthony Gormley, Angela Bulloch, Mark Wallinger, Mona Hatoum, Simon Patterson, Gary Hume, Jane & Louise Wilson, Gillian Wearing (ganadora en el 97), Tracey Emin, Chris Ofili (ganador en el 98), Richard Billingham... Algunos de estos artistas hicieron su debut en *Sensation* o incluso en *Freeze*.

La hegemonía de los británicos pareció terminar abruptamente en el año 2000, cuando el único nominado de origen inglés resultó ser Glenn Brown (también en la nómina de Saatchi). Tomoko Takahashi, de Tokio, Michael Raedecker, de Ámsterdam, y el finalmente ganador Wolfgang Tillmans, procedente de Alemania, dejaron fuera de la escena a los *yBas*. En ese sentido, sir Nicholas Serota declaró que

*Los yBas no pueden ser siempre yBas. Ellos están ahora en el final de los 30 o el principio de los 40, haciendo cada uno su propia obra, y ya no son un movimiento. Los yBas deben ser contemplados como un fenómeno de los 90, no como algo que continúe en el siglo XXI.*<sup>626</sup>

Pero aunque los *yBas* pertenecieran a otra década, los escándalos del Turner no habían muerto en absoluto con el siglo. A finales de los noventa el carácter sensacionalista de la gala estaba perfectamente institucionalizado. Se daba a conocer la lista de los cuatro nominados, y los medios hacían causa común para saltar al cuello de los organizadores. Ya resultaba característico que a finales de cada año la pregunta *¿es esto arte?* se perpetúe en los titulares.

Por ejemplo, en 1998 Chris Ofili había confirmado la idea de los lectores del *Daily Mail* en el sentido de que el arte contemporáneo es *crap*, basura, al ganar con una obra realizada con heces de elefante.

---

<sup>626</sup> Gibbons, Fiachra. "Britart is out of the picture", Londres, *The Guardian*, 15 de Junio de 2000, p. 34.



J J Xi y Yuan Chai, *Intervención sobre la cama de Tracey Emin*, 1999.

Pero si el ganador de ese año podía parecer polémico, las nominaciones del año siguiente pronto nos enseñarían que aún no habíamos visto nada. Precisamente una de las obras más cuestionadas del Premio Turner fue *My Bed* de Tracey Emin. El 24 de Octubre de 1999 la pieza fue objeto de una publicidad extra cuando dos artistas chinos, J J Xi y Yuan Chai, saltaron semi-desnudos sobre la cama en exhibición y emprendieran una lucha de almohadas chillando algo incomprensible en mandarín. Ya en comisaría, los artistas, conocidos por confundir las señales en la Bienal de Venecia dos años antes y haber intentado orinar en la *Fuente* de Duchamp, explicaron que no querían atacar la obra de Emin, “sino reaccionar al trabajo y al espíritu de autopromoción implícito en él”.<sup>627</sup>

En 2001, por ejemplo, la habitación vacía de Creed tuvo resonancia más allá de la propia Inglaterra. Las declaraciones de Creed fueron acogidas con cinismo, y en los tabloides prosperaban los chistes a costa de la factura de la luz.

A tenor de todo esto, la edición del Turner de 2002, pareció un intento deliberado de alejarse de la sima de los titulares y los especuladores de la sensación barata. El jurado, que varía en cada ocasión, estaba constituido por Michael Archer, crítico de arte y profesor de Historia del Arte en la Ruskin School de la Universidad de Oxford; Susan

---

<sup>627</sup> Gibbons, Fiachra. “Satirists jump into Tracey’s bed”, Londres, *The Guardian*, 25 de Octubre de 1999, p. 19.



Ferleger Brades, directora de la Hayward Gallery; Alfred Pacquement, director del Museo Nacional de Arte Moderno del Centro Georges Pompidou; Greville Worthington, representante de los patronos de New Art de la Tate y administrador de la Fundación Henry Moore, y por supuesto sir Nicholas Serota, director de la institución.

Por su parte, los cuatro nominados, nacidos entre 1963 y 1969, eran cuatro artistas que se distinguían por la lucidez e inteligencia de sus trabajos, sin resultar especialmente cáusticos. Catherine Yass manipulaba la realidad en las tomas irreales de Canary Wharf. Liam Gillick se interrogaba sobre la naturaleza de nuestra percepción del entorno y en cómo éste puede influir sobre nuestro comportamiento. Fiona Banner exploraba lo ilimitado del lenguaje transcribiendo una película porno palabra por palabra y jadeo por jadeo. El finalmente ganador Keith Tyson había compuesto una abigarrada yuxtaposición de apuntes científicos, bosquejos y diagramas en su exploración acerca de cómo funciona el pensamiento humano. Lo único que en esta edición podía parecer remotamente escandaloso era quizá el trabajo de Banner *Arsewoman in Wonderland*, aunque por lo demás la autora tenía una reputación anterior como investigadora del uso del lenguaje en contextos violentos (había transcrito literalmente el contenido íntegro de 6 películas sobre Vietnam en mil páginas), y no podría decirse que hubiera recurrido al *shock* premeditadamente. A modo de compensación, cabría añadir que *Arsewoman* no pecaba de la ininteligibilidad que es la acusación más común que se le hace al arte contemporáneo.

De modo que, ¿quién podría esperarse que esta vez la conmoción no fuera provocada por el propio programa artístico, sino por los comentarios del Ministro de Cultura de la administración de Tony Blair?. Mientras buscaba ultrajado la salida, la prensa se hizo eco de sus declaraciones: “Si esto es lo mejor que los artistas británicos pueden producir, entonces el arte británico está perdido. Es una fría, mecánica, mierda conceptual”.<sup>628</sup>

---

<sup>628</sup> Watt, Nicholas. “Bottom marks for Turner Prize as culture minister vents his spleen”, Londres, *The Guardian*, 31 de Octubre de 2002., p. 28.

Fan declarado de Lucien Freud y Jackson Pollock, el ministro era todavía recordado como un excelente delineante por su tutor en el Hornsey Art College, donde había estudiado arte entre 1965 y 1969. Puesto que “el arte había ocupado siempre un lugar central en su vida”<sup>629</sup>, Howell estaba *furioso* con el contenido de la exhibición, que en modo alguno le parecía algo *artístico*.

Los gustos conservadores del ex comunista Howell eran bien conocidos. Su despacho estaba decorado mayormente con acuarelas de paisajistas de los siglos XVIII y XIX, y sólo tres obras testimoniaban el paso del siglo XX (irónicamente una de ellas pertenecía a Richard Long, ganador del Premio Turner en 1989).

Tras el tumulto mediático, las reacciones a favor y en contra no se hicieron esperar. Los filisteos abandonaron su timidez, autorizados implícitamente para opinar gracias a la franqueza del ministro. Durante semanas, abundaron las críticas de arte de tono escatológico.

Para Michael Craig-Martin, gurú del Goldsmith College y propulsor de los *yBas*, “si el Premio Turner los enfurecía, entonces el Turner estaba haciendo su trabajo”. Craig-Martin opinaba además que el partido laborista utilizaba el arte para vender una idea de Inglaterra en la línea de *cool Britannia*, y lo que de verdad les incomodaba era que el arte no jugara el papel que le habían adjudicado.<sup>630</sup>

El periodista Mark Lawson reprochó a Howell lo que parecía haber olvidado, que él era el ministro de todos los artistas, tanto de los que hacían las pinturas bonitas que a él le gustaban como de los que no.

*Si uno cree que el tiempo empleado en la ejecución de la obra es lo que define la calidad en el arte, entonces Howell, con su paisajismo de fin de semana y sus retratos, es un artista, cuya grandeza le es denegada sólo por el hecho de que otros muchos sean mejores que él pintando árboles.*<sup>631</sup>

---

<sup>629</sup> Gibbons, Fiachra. “Unmade beds, pickled sharks, or just a can of worms?”, Londres, *The Guardian*, 1 de Noviembre de 2002, p. 14.

<sup>630</sup> Sin firma. “Prize headline-grabber”, Londres, *The Guardian*, 29 de mayo de 2001, p. 29.

<sup>631</sup> Lawson, Mark, “More than just pretty pictures”, Londres, *The Guardian*, 2 de Noviembre de 2002, p. 23.

Puede que este tipo de discusiones nos resulten anticuadas, pero éste es en esencia el tono de la porfía abierta en los medios de comunicación de UK al respecto del arte contemporáneo. Por una parte, la ventaja evidente de toda esta polémica es que el arte actual parece ser un tema de perpetua actualidad, y cuenta con medios privilegiados para su difusión (piénsese de lo contrario cómo iba a ocupar un premio de arte espacios en la parrilla televisiva reservados para acontecimientos de máxima audiencia). Por otra parte, el abaratamiento intelectual del debate, al simplificarlo a la medida de un hipotético consumidor medio (consumidor de tabloides, consumidor de escándalos imprevisibles), parecían devolver la discusión a un ámbito decimonónico. En general, los defensores de la causa artística pretenden estar aburridos de tanta controversia, sin profundizar en sus argumentos más allá de las descripciones de las propias obras en la prosa barroca propia de los catálogos de arte. Una y otra vez, insisten en que la obra de arte no tiene *por qué ser bonita*. En ese sentido, tanto los partidarios como los detractores aparentaban comportarse como si los cincuenta años previos de historia del arte no hubieran existido nunca, y el debate en torno a la muerte de la pintura parecía estar de plena actualidad.

De la lectura de periódicos también se deduce que los enemigos del arte contemporáneo eran muchos y muy osados. Sus protestas a veces toman un cariz casi moral, como si se hubieran auto-encomendado la salvación de una disciplina -la artística- que en el último siglo hubiese caído en manos de unos desaprensivos que se enriquecieran embaucando a artistas, galeristas y público. Poner en guardia a la población contra estos estafadores parece ser la misión de los *Stuckists*, los Massow y los Howell. La paráfrasis del Emperador cuya desnudez sólo un niño es capaz de señalar es utilizada una y otra vez.

Este énfasis en considerar las bellas artes como algo fraudulento distraía la atención de hechos que honestamente podrían considerarse mucho más escandalosos que la diatriba perenne en torno a la naturaleza del arte. En 1989, por ejemplo, el director de la galería Arnolfini de Bristol fue uno de los jurados del premio. Ese mismo año tres de los artistas nominados trabajaban con su galería. Los sucesivos directores de la *Ikon*

---

*Gallery* de Birmingham fueron jurados en años en que artistas representados por la *Ikon* fueron seleccionados. Instituciones con semejantes conexiones, como desvela un informe financiado por la Tate Modern, van desde la *Henry Moore Foundation* al *Reina Sofía* en Madrid.<sup>632</sup>

En reiteradas ocasiones, artistas y galeristas han protestado por lo que parece ser *una carrera de caballos* y la competitividad generada por un galardón que a efectos de prestigio internacional tiene mucha menos relevancia que ir a la Bienal de Venecia. De hecho, el Turner, no sé si a su pesar, cada vez se parece más a un trampolín mediático que a una recompensa rigurosamente artística. Habría que analizar hasta qué punto dos de los artistas más conocidos de Inglaterra, Damien Hirst y Tracey Emin, están en deuda con la publicidad inherente a la plataforma del Turner.

Otra curiosidad es que desde 1995 nadie ha vuelto a ser nominado dos veces. Richard Long fue nominado hasta cuatro veces antes de ganar finalmente. Alison Wilding o Rachel Whiteread fueron finalistas en dos ocasiones. Que desde que Hirst ganase en el 95 nadie haya vuelto a tener una segunda oportunidad parece obedecer a un deseo de novedad sobre el que el crítico Robert Hughes ha declarado con bastante sensatez:

*Está esa fantasía que la gente ha tenido por mucho tiempo de que la calidad en el arte es algo que se renueva a sí misma cada año. No puedes esperar que un artista fantástico salga de la nada de repente. Ya sabíamos que no podíamos tener un Tiziano cada pocos años. Ahora sabemos que no podemos conseguir a un Hirst cada cinco minutos.*<sup>633</sup>

Nunca han existido tales estructuras para soportar la actividad artística, así como seguramente nunca han existido tantas galerías y tantos artistas. Además, países tradicionalmente olvidados por la crítica se han incorporado recientemente a un escenario anteriormente reservado a Europa y Estados Unidos. Por pura lógica este sector debe estar en continuo movimiento. Pero el dinamismo de la escena artística a veces parece un tanto artificial y un tanto cruel, como si los artistas fueran

---

<sup>632</sup> Morton, Tom. "Everyone's is a winner", Londres, *Tate Magazine*, Nº 2, Noviembre de 2002 <http://www.tate.org.uk>, consultado el 6 de junio de 2005, 15:30.

<sup>633</sup> *Ibidem*.

simplemente arrojados como combustible para alimentar una hoguera que no pudiera menguar en ningún momento.

Después de más de una década de continuas provocaciones, la obra de los Hermanos Chapman *Death I* (2003) consistente en dos muñecos hinchables realizando un acto sexual explícito fue acogida con glacial indiferencia.



Jake y Dinos Chapman, *Death I*, 2003.

En ocasiones, la ubicuidad de las exposiciones, los nuevos artistas, los jóvenes creadores, las nuevas tecnologías, los nuevos movimientos, dan la impresión de sucederse con tal rapidez que obstaculizan la lectura atenta de nada. En eso el mundo del arte empieza a parecerse al mundo de la moda, con su vertiginosa renovación de colecciones y su oferta prácticamente infinita para cubrir el gusto de todos los consumidores.

De cualquier forma, seguramente el Premio Turner es un buen indicador de las tendencias en el mundo del arte, y algunos de los temas de los nominados: historia, geopolítica, comodidades del capitalismo, mortalidad, espectáculo, celebridad y escándalo, serían el fiel reflejo de una sociedad ávida de novedades en la que ver dos veces la misma cosa empieza a parecer una pérdida de tiempo.

#### 4.4. Guerras culturales y campaña contra la NEA.<sup>634</sup>

La convulsa década de los noventa se había desarrollado bajo el signo de las llamadas *guerras culturales*, donde el arte contemporáneo se había puesto una y otra vez en el punto de mira de la opinión pública. Las polémicas estadounidenses asumían preferentemente esta fórmula de la malversación del dinero del contribuyente, pero en realidad encubrían diferencias más profundas, que tenían mucho que ver con la represión/representación del género y la sexualidad, la crisis del sida, el desafecto urbano, la crítica a la guerra, la voz de las minorías expresada a través de las narrativas postcolonialistas del multiculturalismo y un profundo, genérico, desencanto ante la política y la sociedad. En la nación más poderosa de la tierra, donde se había hecho fuerte “una variante especialmente nociva del evangelismo cristiano”,<sup>635</sup> un creciente malestar social daría lugar a un proceso de satanización de ciertos artistas y sus obras. En tanto el arte fue haciéndose más comprometido desde un punto de vista político y social (cosa que no sucedía a tal escala desde la guerra de Vietnam), los choques contra el gobierno, la ley, ciertos grupos de presión o la opinión pública resultaron inevitables. Por citar tan sólo algunos de los artistas más atacados, cabría mencionar a Andrés Serrano, Robert Mapplethorpe, David Wojnarowicz, Robert Gober, Karen Finley o el británico Chris Ofili, pero la década fue pródiga en escaramuzas de mayor o menor significación, y el *zeitgeist* de la época se extendió a prácticamente todas las manifestaciones culturales, desde el teatro a la música, pasando por la literatura, el cine, la televisión o el arte. Los artistas demonizados por la ultraderecha y los tele-evangelistas serían señalados como los exponentes más visibles de una conspiración en los media de corte humanista-liberal, cuya doctrina de la corrupción moral pretendía socavar los cimientos de la misma sociedad americana: la familia, la bandera, los niños, y, en definitiva, los viejos principios fundamentales

---

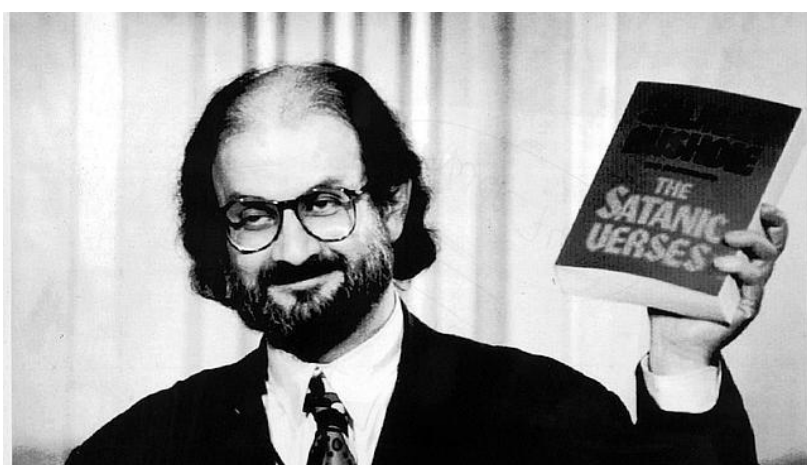
<sup>634</sup> *National Endowment for the Arts.*

<sup>635</sup> Eagleton, Terry. *Ideología. Una introducción*, Barcelona, Paidós, 1997, p.13.



estadounidenses. El grueso de las críticas a este tipo de arte (cuando sus detractores le concedían el status de arte) se concentraba básicamente en torno a unos pocos, aunque contundentes conceptos: obsceno, blasfemo o pornográfico.

Ya en los ochenta, algunos célebres escándalos culturales habían agrupado a unos y a otros alrededor de ciertos síntomas precursores de la crisis de valores de los noventa. Fue célebre la condena a muerte de Salman Rushdie por la publicación de *Los Versos Satánicos* (1989), o la controversia generada por películas como *Dios te Salve, María* (Jean-Luc Goddard, 1985), la primera película condenada por un papa (Juan Pablo II).



Salman Rushdie, *Los versos satánicos*, 1992.

La cinta fue maldita por el cardenal O'Connor desde el púlpito de la catedral de St. Patrick, el mismo O'Connor que había dicho que si gran cantidad de musulmanes consideraban *Los versos satánicos* un insulto, *él no tenía motivos para decir lo contrario*<sup>636</sup>, y que después jugaría un papel destacado en el boicot a *Sensation*. A Martin Scorsese no sólo le había costado cinco años encontrar financiación para *La última Tentación de Cristo* (1988), sino que la persecución que conoció la película adquirió rasgos de una auténtica cruzada. La cantante *pop Madonna* también había desencadenado una fuerte reacción de hostilidad en amplios sectores de la sociedad, molestos con sus vídeos "*Like a prayer*" (1989) y "*Justify my love*" (1990). Clásicos objetivos de ultraconservadores y asociaciones religiosas como el *rock* fueron

---

<sup>636</sup> Dubin, Steven C. *Arresting Images*, Nueva York, Tavistock, 1992, p. 88.

desplazados, si no destronados del todo, por expresiones renovadas de actividad demoníaca como el *rap*, los videojuegos o el siempre asombroso arte contemporáneo.

Estas confrontaciones americanas tomaron cuerpo en una campaña sin precedentes contra la NEA (*National Endowment for the Arts*), algo así como la *Fundación Nacional para las Artes*, una institución federal que opera con dinero público. Sin embargo, la desproporcionada reacción que generó en su contra trascendió de alguna forma su carácter artístico, para acabar convirtiéndose en el icono de otro martirio contemporáneo: el de las luchas en torno a la libertad de expresión.

Para cuando la derecha supo de su existencia, *Piss Christ* había viajado a Los Ángeles, Pittsburg y Richmond como parte de la exposición *Awards in the Visual Arts*, competición anual que se venía celebrando desde 1981. Los fondos de dicha muestra provenían de *The Southeastern Center for Contemporary Art (SECCA)*, *The Equitable (Life Insurance) Foundation*, *The Rockefeller Foundation*, and *The National Endowment of the Arts (NEA)*. Esta última pasó a ser un objetivo preferente de los ultraderechistas cuando de su patrocinio se derivaron otras reseñables iniquidades como las perpetradas por el fotógrafo Robert Mapplethorpe.

La cruzada contra el Cristo de Serrano, que llegaría al mismísimo Congreso de los Estados Unidos, estuvo encabezada por una serie de organizaciones evangélico/ultraconservadoras. Defensores a ultranza de la familia como núcleo básico de la sociedad, propulsores de los buenos y viejos valores religiosos y conservadores, sostenían que existía una conspiración anticatólica en la industria audiovisual, que concebían como el feudo privado de unos cuantos liberales corrompidos. Si se caracterizaban por algo era por su literalidad y por la presunción de aplicar el simple sentido común del hombre de la calle a las directrices de unas elites para las que al parecer no había nada sagrado. Contrarias al aborto, la eutanasia, la homosexualidad y un largo etcétera de comportamientos censurados ya en tiempos bíblicos, estas asociaciones estaban bien entrenadas en el arte de oponer resistencia. Entre ellas destacaba la actividad del reverendo Donald E. Wildmon, presidente de la *American Family Association (AFA)*.

La progresiva influencia de estos grupos de presión fue creciendo hasta que el 18 de Mayo de 1989 Alphonse D'Amato, senador por la ciudad de Nueva York, rompió un catálogo de Serrano ante la cámara de los representantes, declarando que *“Esta así llamada obra de arte es una deplorable, despreciable muestra de vulgaridad”*.<sup>637</sup> En los debates que siguieron, la derecha no quería meterse en camisas de once varas con la libertad de expresión ni con el carácter simbólico del arte. La pregunta que se planteaba era de orden tan pedestre que cualquiera podía comprender su urgente importancia: ¿Se debía subvencionar con dinero público un arte que resultaba tan ofensivo para ciertos sectores del público, un arte que atentaba contra los valores y creencias de la sociedad? El senador de ultraderecha Jesse Helms, que suscribía la alegación de su colega neoyorquino íntegramente, lo puso como sigue: “Yo no propongo que el Congreso “censure” a artistas. Yo propongo que el Congreso ponga fin al uso de fondos federales para apoyar “arte” escandaloso que está claramente diseñado para envenenar nuestra cultura”.<sup>638</sup> Sin vacilar a la hora de calificar el Cristo de Serrano como “la enferma, aberrante y escandalosa obra de un arrogante blasfemo”,<sup>639</sup> Helms realizó un análisis somero de la pieza ante sus señorías:

*No conozco al Sr. Serrano y espero no conocerlo nunca, porque no es un artista, es un imbécil. Vamos a examinar exactamente qué hizo este pájaro para conseguir 15.000 dólares del dinero de los contribuyentes a través de la así llamada Fundación Nacional para las Artes (...) Lo que hizo el amigo Serrano fue rellenar una botella con su propia orina y entonces sumergir el crucifijo en ella - Jesucristo en la cruz. Lo colocó en una mesa y tomó una fotografía. Por eso, la Fundación Nacional para las Artes le dio 15.000 dólares, para honrarlo como artista. Le digo de nuevo, señor presidente, que él no es un artista. Es un imbécil.*<sup>640</sup>

La acusación de “indecencia” que se le hizo al Cristo fue secundada por el mismo George Bush (padre), presidente entonces de los Estados Unidos.<sup>641</sup> En 1990 George

---

<sup>637</sup> *Ibid.*, p.28.

<sup>638</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>639</sup> Dubin, Steven C. *Op. Cit.*, p. 97.

<sup>640</sup> Bolton, Richard. *Op. Cit.*, p. 32.

<sup>641</sup> Julius, Anthony, *Transgresiones. El arte como provocación*, Barcelona, Destino, 2002, p.25.

H.W. Bush había anunciado que iba a incrementar los fondos de la NEA y la NEH (su homóloga para las Humanidades), pero rápidamente cedió a la presión creciente de los Jesse Helms y los Pat Robertson: “Temas sociales como el aborto, los derechos de los gays, el control del crimen y de las armas de fuego no ofrecían una solución sencilla, pero Bush podía satisfacer a algunos de sus más extremistas seguidores mostrándose firme contra el arte ofensivo”.<sup>642</sup> Por otra parte, en un momento en que minorías sociales tradicionalmente reprimidas en base a su origen étnico, género u orientación social se mostraban más decididos que nunca a dejarse oír, resultaba mucho más rentable, bajo la égida de lo políticamente correcto establecida durante la era Reagan, atacar el arte que realizaban esas minorías que a las minorías propiamente dichas. De hecho, había incluso quien veía el ataque contra el arte transgresor o conflictivo como una extensión del ataque conservador al estado de bienestar, transmutando el conflicto de los subsidios para los pobres en el conflicto de los subsidios a los “pervertidos”.<sup>643</sup>

Andrés Serrano, a su pesar, se convirtió en el *artista maldito* del momento, pero pronto vino a sumarse a la polémica el fotógrafo Robert Mapplethorpe, artista aborrecido por la derecha y el evangelismo al uso.

La producción de Mapplethorpe se expresaba formalmente en un lenguaje del claroscuro que muchos críticos encontraban conservador. Sus estudios de flores y desnudos nada tenían que ver con la moda del estilo *deadpan* o la pretensión de inmediatez que adquirirían algunas imágenes que se expresaban en términos de un *amateurismo* simulado. Sus composiciones buscaban, conscientemente o no, un equilibrio de las formas, un cierto orden en los objetos representados. Aunque incluso estudios inocentes de flores eran *sexualizados* bajo el objetivo de Mapplethorpe, la razón por la que el artista saltó a la palestra de la polémica pública se debió prácticamente a una sola de sus series. Algo más de una docena de obras de Mapplethorpe acabaron apropiándose de toda su producción, y a continuación pasó a ser conocido como el creador de la *Carpeta X*, famosa colección en la que se retrataba una subcultura *gay* del cuero y perversas fantasías de dominación. Su exploración del

---

<sup>642</sup> Dubin, Steven C., *Op. Cit.*, pp. 284.

<sup>643</sup> Bolton, Richard, *Op. Cit.*, pp.12.

cuerpo y del deseo masculino a través de una dialéctica masoquista resultó demasiado impactante para los puritanos de América. Escenas de *bondage*, hombres enfundados en cuero negro, humillaciones surtidas y un autorretrato del propio artista con una fusta inserta en su recto, mirándonos fijamente por encima de su hombro (*Selfportrait with bullwhip*, 1978). En este autorretrato, Mapplethorpe se presentaba a sí mismo simultáneamente como objeto y sujeto de deseo:

*El atuendo que viste, la posición que adopta, el látigo entrando por el orificio, todo nos muestra signos para la lectura de sus relaciones sociales y sexuales. Su pose es a la vez desafiante y sumisa. El instrumento de crueldad y castigo que lo penetra lo convierte en un objeto de fantasía masoquista, mientras que su mirada directa vuelta hacia el espectador y su evidente control del látigo demuestran irónicamente que él es el único que controla la situación.*<sup>644</sup>

Hay que señalar, además, que parte del horror que inspiraban los actos escenificados procedían de la fascinación de Mapplethorpe con sexos descomunales, generalmente pertenecientes a hombres de color. Este énfasis se evidenciaba en obras como *Man in polyester suit* (1980), donde un pene enorme emergía a través de la bragueta abierta de un traje barato. Judith Reisman le había acusado en la prensa de haber “*linchado fotográficamente*” al propietario anónimo de semejante miembro.<sup>645</sup> Quizá con razón, esta debilidad de Mapplethorpe podía considerarse racista, por cuanto resucitaba la mitología asociada a la sexualidad supuestamente bestial del hombre negro.

*Richard Howard ha dicho que Mapplethorpe había estetizado el falo, pero aquellos falos eran enormes, brutales, tristes trozos de carne, y la verdad era lo contrario de la afirmación de Howard: había falizado la estética, transformándolo todo con el arquetipo del poder masculino cargado de vigor sexual.*<sup>646</sup>

La naturaleza falocéntrica de buena parte de su producción, unido al contenido turbador de fotografías como *Jim and Tom, Sausalito* (1977), fue lo que contribuyó, en definitiva, a diseminar la leyenda en torno al aura sucia de las imágenes de

---

<sup>644</sup> Jones, Amelia y War Tracey. *The Artist's Body*, Londres, Phaidon Press, 2000, p.150.

<sup>645</sup> Dubin, Steven C. *Op. Cit.*, p. 175.

<sup>646</sup> Danto, Arthur C., *Más allá de la caja Brillo: Las artes visuales desde la perspectiva posthistórica*, Tres Cantos, Madrid, Akal, 2003, p. 168.

Mapplethorpe, y la razón de que siete de sus fotografías casi llevaran a la cárcel a Dennis Barrie, director del museo de arte de la ciudad de Cincinnati.

El 9 de diciembre de 1988 se organizó en el Instituto de Arte Contemporáneo de Filadelfia una retrospectiva para Mapplethorpe, que estaba gravemente enfermo de Sida. *The Perfect Moment* consistía en ciento cincuenta fotografías y objetos. Conscientes de lo espinoso de las fotografías de la Carpeta X, éstas estaban montadas en un formato inferior a las restantes imágenes de la exposición, como para restarles importancia, y colocadas además en un espacio aparte. La muestra viajó a Chicago, donde no causó protesta alguna (porque, tal y como señalaba Stephen C. Dubin, sus habitantes estaban demasiado ocupados protestando por la degradación de la bandera americana en la obra de "Dread" Scott *What is the proper way to display a U.S. flag?* (1988)



"Dread" Scott, *What is the proper way to display a U.S. flag?*, 1988.

Para cuando llegó a Washington para ser exhibida en la Corcoran Gallery, el escándalo de las crudas imágenes de Mapplethorpe había llegado a todas partes.

El fundamentalista Jesse Helms, ampliamente ridiculizado por artistas e intelectuales a lo largo de la década, se había ganado el sobrenombre del *Senador No*. Que se sepa, se había opuesto a los autobuses escolares, al tratado del Canal de Panamá, al día de Martin Luther King, al tratamiento de los enfermos de sida, a los cómics para la educación sexual, a las medidas para informar sobre el sida, a ayudar a los drogodependientes a desinfectar sus jeringuillas, a la conmemoración de la revuelta



gay de Stonewall, a permitir la entrada en el país a enfermos de sida... La homofobia galopante de Helms cobraba la forma de un discurso piadoso: “he sido enseñado a odiar el pecado y amar al pecador...pero esos gays desfilando y pidiendo que les dejen casarse y esa clase de cosas, hacen que la segunda parte de esa frase sea dura”.<sup>647</sup>

Cuando se descubrió que la NEA había subvencionado parcialmente la exposición, prominentes asociaciones para los Derechos Religiosos, con la AFA a la cabeza, emprendieron una ofensiva en toda regla contra la Fundación. La persecución fue implacable y se desarrolló en muchos frentes, y lo que se pretendía en última instancia era la supresión radical de dicho organismo. Los orígenes de la NEA se remontaban a 1965, cuando el gobierno la había creado con el fin de “*alentar la libertad de pensamiento, la imaginación y la investigación*”.<sup>648</sup> Sin embargo, y como ha expuesto el filósofo Arthur C. Danto:

*Cuando en 1965 se estableció la Fundación Nacional para las Artes, nunca podría haberse previsto que cuando llegara el momento de renovar esta franquicia, un cuarto de siglo después, el arte ya no se percibiría como un bien espiritual absoluto. Nadie previó ni la revolución sexual ni las demandas liberacionistas que iban a politizarlo, o que habría una consciencia homosexual crecientemente explícita que iba a tratar de expresarse en el arte, ni que ciertas formas de expresión artística, marginales o clandestinas en 1965, constituirían en 1990 la principal corriente estética.*<sup>649</sup>

Helms luchó ante el Senado para impedir la financiación estatal de formas de arte que él y sus seguidores consideraban abominable. Como parte de su estrategia disuasoria, y para hacer llegar a los miembros de la comisión toda la indecencia desnuda de las imágenes, repartió las fotos más comprometidas por el Senado, no sin antes solicitar a las damas (utilizó la voz inglesa *ladies*) que saliesen de la cámara.<sup>650</sup>

Por la distribución de estas imágenes, Michael Stout, defensor de los derechos del artista ya fallecido, le demandó a su vez por violar los derechos de *copyright*.<sup>651</sup>

---

<sup>647</sup> *Íbid.*, p. 242.

<sup>648</sup> *Íbid.*, p. 232.

<sup>649</sup> Danto, Arthur C., 2003, *Op. Cit.*, pp.158.

<sup>650</sup> Dubin, Steven C. *Op. Cit.*, p. 180.

<sup>651</sup> Bolton, Richard. *Op. Cit.*, p. 347.

Aunque Helms consiguió que las cantidades que habían sufragado los proyectos de Serrano y Mapplethorpe le fueran retribuidos al contribuyente a través de una penalización a la NEA, su cláusula anti-obscenidad, que fue objeto de innumerables debates, tanto dentro como fuera del Senado, conoció una evolución errática y azarosa y acabó cristalizando en una versión diluida de la original pretensión de Helms, que prohibía usar fondos públicos para

*promover, diseminar, o producir – 1) Materiales obscenos o indecentes, incluyendo, pero no limitándose a representaciones de sadomasoquismo, erotismo homosexual, explotación de niños o individuos ocupados en actos sexuales; o 2) material que denigre los objetos o creencias de los partidarios de una religión o no religión particular; o 3) material que denigre, rebaje u ofenda a una persona, grupo o clase de ciudadanos en base a su raza, credo, sexo, minusvalía, edad o nacionalidad de origen.*<sup>652</sup>

La enmienda Helms, en la práctica, resultaba imposible de aplicar, debido en parte a su ambigüedad (¿partidarios de una religión o no religión?) y a la circunstancia de que, con excepción tal vez del paisajismo, casi cualquier manifestación expresiva era susceptible de vulnerarla. Como comentó un senador republicano, obras como *Tom Sawyer*, *The color purple* y las obras de William Shakespeare no pasarían los *standards* de Helms y no serían, por tanto, susceptibles de ser subvencionadas por el gobierno de los Estados Unidos.<sup>653</sup>

La ley final que resultó de su iniciativa (Public Law 101-121), aunque una versión mucho más suavizada de las pretensiones de los conservadores, tenía la virtud de no contentar a nadie. A los que la habían impulsado, por considerarla demasiado blanda. Y a los artistas y a las gentes de izquierda en general, debido a su sola existencia.<sup>654</sup>

Siguiendo el circuito de exposiciones programado, la muestra desembarcó en la *Corcoran Gallery of Arts* de Washington D.C., donde la directora de la misma, Christina Orr-Cahall se rindió a la presión arrolladora de los conservadores. Poniendo como pretexto la próxima revisión de los presupuestos de la Nea en el Congreso, Orr-Cahall tomó la asombrosa decisión de cancelarla. La suspensión de *The perfect moment*

---

<sup>652</sup> *Íbid.*, p. 347.

<sup>653</sup> *Íbid.*, p. 4

<sup>654</sup> *Íbid.*, p. 5.

provocó una inmediata reacción adversa desde muchos frentes artísticos, para quienes la muerte de Mapplethorpe víctima de sida estaba demasiado reciente. El 30 de junio de 1989 se procedió a la proyección de las obras de Mapplethorpe sobre la fachada de la galería, a la manera del artista Krzysztof Wodiczko. A las puertas de la institución, unas setecientas personas repetían a coro la palabra “*vergüenza, vergüenza*”.<sup>655</sup> La magnitud del descontento de los amantes del arte, que veían en la causa del fotógrafo algo más que una represión a nivel simbólico, acabó forzando la dimisión de la directora de la *Corcoran*. De forma paralela, y a la manera de un salón alternativo para el gran rechazado Mapplethorpe, se derivó la muestra en el *Proyecto para las Artes* de Washington, un espacio creado y gestionado por artistas. Allí, las fotos controvertidas se pusieron aparte y se indicó en qué consistían para que nadie tuviese la desgracia de tropezarse con ellas sin su consentimiento. Un flujo incesante de personas hacía cola en reverente silencio para ver las obras más tremendas del artista muerto.

*Había un sentido entre la multitud de que éste era un momento histórico y al que no se podía faltar. Poco menos de dos docenas de quejas fueron recibidas desde todo el país. Un revelador comentario llegó de un visitante que exclamó: “He estado ya cuatro veces aquí y esta exposición me disgusta más cada vez que la veo.”*<sup>656</sup>

Sin embargo, cuando el 7 de abril de 1990 se inauguró *The perfect Moment* en Cincinatti, la cosa no resultó tan sencilla. Cincinatti tenía una merecida fama como baluarte de los conservadores:

*Las organizaciones religiosas habían bloqueado eficazmente el estreno de “La última tentación de Cristo” hasta catorce meses después de su lanzamiento, y “Hair”, “Oh! Calcutta,” y el Canal Playboy habían encontrado oposición. Y Cincinatti era también el lugar donde Larry Flynt había sido encarcelado con cargos de obscenidad por su revista Hustler.*<sup>657</sup>

Para dilucidar si lo que se exponía era material obsceno o no, entre los primeros visitantes se mezclaron nueve miembros de un gran jurado del condado de Hamilton. Éstos resolvieron que siete de las fotografías eran decididamente obscenas. En

---

<sup>655</sup> Morrisroe, Patricia, *Mapplethorpe, una biografía*, Barcelona, Circe, 1996, p. 372.

<sup>656</sup> Richard, *Op. Cit.*, p. 27.

<sup>657</sup> Dubin, Steven C., *Op. Cit.*, p.182.

consecuencia, se llamó a la policía, y se procedió a despejar las salas de visitantes a fin de realizar una filmación del material expuesto para presentarlo como prueba en el juicio subsiguiente. En lugar de disolverse, una multitud enfurecida se quedó a las puertas de la institución, voceando airadamente consignas del tipo “*Gestapo, a casa*” y “*Sieg Heil*”.<sup>658</sup> Ahora el museo, y su director, Dennis Barrie, tenían que hacer frente a la acusación de obscenidad y abuso sexual a menores. De hecho, el CAC de Cincinnati ostenta el récord de ser la primera galería de arte estadounidense que fue llevada a juicio por el arte que exhibía.<sup>659</sup> Las fotografías sobre las que recaía la mayor parte de los cargos estaban relacionadas con acusaciones de explotación infantil.

Después del juicio, que absolvió de responsabilidad al museo, el nuevo director de la NEA y John Frohnmayer revocó cuatro de las becas concedidas a los artistas Karen Finley, Johanna Went, Frank Moore y Cheri Gaulke. Esta nueva batalla legal sería conocida en adelante como *los 4 de la NEA*.

Por último, cabría citar la controversia generada por la exposición *Sensation* A inicios de los noventa, el fenómeno *yBa* se hizo viajero. Se organizaron exposiciones en Minneapolis, Houston, Venecia, Copenhague, Roma, Wolfsburg, Sydney, Johannesburgo, Melbourne, París y Tokio. Algunas de las más importantes, además de la ya citada *Brilliant!* organizada por Richard Floods en el *Walker Art Center*, fueron *General Release* para la Bienal de Venecia de 1995, *Life/Live* en el *Museo d'art Moderne de la Ville* de París, en 1996, y *Pictura Britannica*, en el *Museum of Contemporary Art de Sydney*, en 1997. En Septiembre de 1998 la exposición *Sensation* se inauguró en el Hamburger Bahnhof de Berlín, donde pasó relativamente desapercibida, si bien la afluencia de público fue tal que justificó un aplazamiento de su clausura hasta el 17 de Enero de 1999. El siguiente destino para *Sensation* era el *Brooklyn Museum* de la ciudad de Nueva York, una escala programada para finales de 1999. La componían algo más de un centenar de obras comisionadas por Charles Saatchi procedentes de la nueva cantera de artistas británicos. Los artistas, eran, citando sólo a los más conocidos: Marcus Harvey, Gary Hume, Chris Ofili, Fiona Rae, Rachel Whiteread, Richard Billingham, Matt Collishaw, Tracey Emin, Mona Hatoum,

---

<sup>658</sup> *Ibid.*, p. ,185.

<sup>659</sup> Morrisroe, P., *Op. Cit.*, p. 174.

Sarah Lucas, Jake & Dinos Chapman, Damien Hirst, Ron Mueck, Marc Quinn, Jenny Saville, Sam Taylor-Wood y Gillian Wearing.

El entonces alcalde Rudolph Giuliani retiró los fondos al museo como protesta por no cancelar la exposición, que le resultaba especialmente ofensiva. Un nuevo juicio en torno a la libertad de expresión llegó a los tribunales.

## 5.- EL ARTE DE LA PROVOCACIÓN

En los años en los que empezó a desarrollarse el fenómeno de la globalización, una parte del arte utilizó la provocación como vía para darse a conocer. Los contenidos y temas sobre los que trataban las obras las ponían en el punto de mira de la opinión pública. El escándalo empezó a mezclarse con la propia pieza, se hizo consustancial a ella, parte de su propia esencia. Algunas producciones alcanzaron una presencia mediática desconocida hasta entonces. El ciudadano de a pie podía reconocer algunas obras de Damien Hirst o Tracey Emin, pero, a pesar de haberlas visto cientos de veces en prensa y televisión, difícilmente podría señalar sus méritos artísticos más allá del reconocimiento de los signos provocativos que habían suplantado todas las demás posibles lecturas. En muchas ocasiones esta provocación apuntaba a una reelaboración de estrategias de origen decimonónico, diseñada con la precisión de una campaña publicitaria y reinventada a la medida del nuevo consumidor del arte.



Audi A1 pintado con motivos hirstianos.

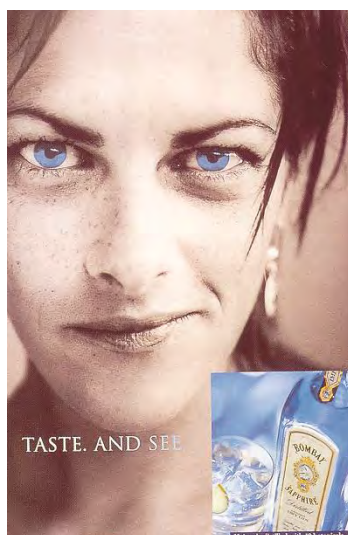
La búsqueda de atención a cualquier precio del nuevo arte compartía el mismo envite imperativo que el lenguaje publicitario, y de la misma forma, su machacona presencia en los medios se convertía en un monólogo que asaltaba al espectador y lo convertía en consumidor. A favor o en contra, pero consumidor de escándalos, cotilleos o *rankings* de ventas. A los media, su repentina preocupación por las bellas artes les hacía parecer más profundos, menos triviales, y las instituciones artísticas se prestaban



a este juego porque creaba la ilusión de que existía realmente una audiencia para el arte. Por otra parte, cabría preguntarse si esta audiencia no estaba consumiendo el espectáculo en sí mismo, más que las propuestas artísticas en sí.

Esta relación que se establecía en términos simbióticos entre medios de comunicación e institución-arte producía un soñoliento efecto, el halago complaciente generado por la ubicuidad del arte contemporáneo en prensa amarilla y formatos *prime-time*, el reconocimiento tácito de un mundo que se regía por sus propias leyes y normas. Adulados por un grado de atención desconocido hasta la fecha, el *establishment* artístico se acogía al razonamiento de las virtudes didácticas de la polémica, por más pueril que ésta fuera. Uno de los axiomas del espectáculo se encarnaba en esta situación de próspera expectativa: la publicidad que uno sea capaz de acaparar, sea de la índole que sea, termina siendo el único y virtual indicativo de la propia existencia.

Porque uno de los riesgos principales del empaquetamiento de un movimiento artístico como si de un producto comercial se tratase, era el del abaratamiento del debate. Repetidamente, la coyuntura artística era presentada bajo una perspectiva sincrónica, como si surgiese de la nada, sin pasado, sin futuro, sin referencias y como consecuencia de una práctica que se desarrollaba en el límite mismo de lo fraudulento.



Tracey Emin como la imagen de la ginebra Bombay Sapphire.

La búsqueda de la fama a cualquier precio se apoyaba en algunas de las fábulas más rentables de la profesión artística. Las sagas que presentaban al artista como un ser alienado que vive y crea en los límites de la sociedad, renunciando a integrarse en el

*modus vivendi* de la mayoría, eran siempre una apuesta segura a la hora de atraer la atención. La concepción del artista como personalidad extravagante, rompedora, atormentada, o todo eso junto, fue particularmente fructífera a partir de la segunda mitad del siglo XIX, cuando los artistas cultivaron *ex profeso* un ideario romántico como reacción a las pedestres aspiraciones de la burguesía. Esta actitud marginal agrupaba comportamientos *asociales* diversos que podían ir desde el abuso de las drogas (opio y absenta en su versión decimonónica, cocaína y drogas de diseño en los yBas) a la búsqueda de paraísos, artificiales o no, lejos de las mezquindades de la civilización moderna.

Este lugar común del artista como espíritu en rebeldía ha ido equiparándose de forma natural a la idolatría contemporánea hacia el *famoso*, ascendiendo al artista popular a la categoría de héroe cultural. Los *mass media* estaban exhumando el mito del artista romántico, aunque reelaborado a partir del ceremonial del éxito y la celebridad de las sociedades del capitalismo. A cierto nivel, sin embargo, esta estrategia reaccionaria era altamente funcional, pues satisfacía una inextinguible demanda popular siempre nostálgica de los estilos de vida desenfrenados que se atribuían a los artistas.

Estos últimos, o al menos algunos de entre ellos, se prestaron gustosamente a ejercer esta representación de sí mismos ante los medios y las masas. Una famosa intervención de Tracey Emin en televisión en 1997 ocupaba el puesto número ochenta y uno en el *ranking* de los momentos favoritos de los lectores de *The Observer*, sólo *ochenta* detrás del desembarco de Neil Armstrong en la luna.<sup>660</sup> Ante la conmoción causada por la exposición *Sensation* en la *Royal Academy*, *Channel 4* había organizado un debate en torno a la obligada pregunta: “¿Ha muerto la pintura?”. La intención era convocar a un grupo de expertos para que analizaran en vivo y en directo la situación terminal de la disciplina. Tal vez con el propósito de animar una discusión que se adivinaba previsible, Emin se presentó en el estudio en estado de obvia embriaguez. Ante las diatribas reaccionarias del filósofo Roger Scruton perdió definitivamente la compostura y estalló en exabruptos, dejando una interrogación flotando en el

---

<sup>660</sup> Adams, Tim. “Tracey Emin”, Londres, *The Guardian*, 10 de octubre de 1999, p. 12.

ambiente: “Pero, ¿hay gente real viendo este programa?”<sup>661</sup>, mientras abandonaba airadamente el plató.



AES Group, *Liberty*, 1996.

Los ejemplos de censura abarcan todos los estados y latitudes. El artista cubano Óscar Bony renunció a exponer en 2000 una nueva versión de su obra *La familia obrera* (1968), que ya había sido censurada en los años sesenta, por no contar en 2000 con la autorización del Partido Comunista cubano para que los miembros de la familia pudieran contestar a cualquier pregunta que se les formulase.

En España, la fotografía de Tracey Emin *I've got it all* (2000) hubo de ser retirada de una exposición en Barcelona a demanda del público, que la encontraba “obscena y humillante para la imagen de la mujer”.<sup>662</sup> La retirada provocó, al parecer, una asistencia masiva a la exposición.

---

<sup>661</sup> Collings, Mathew. *This is Modern Art*, Londres, Seven Dials, 2000, p. 12.

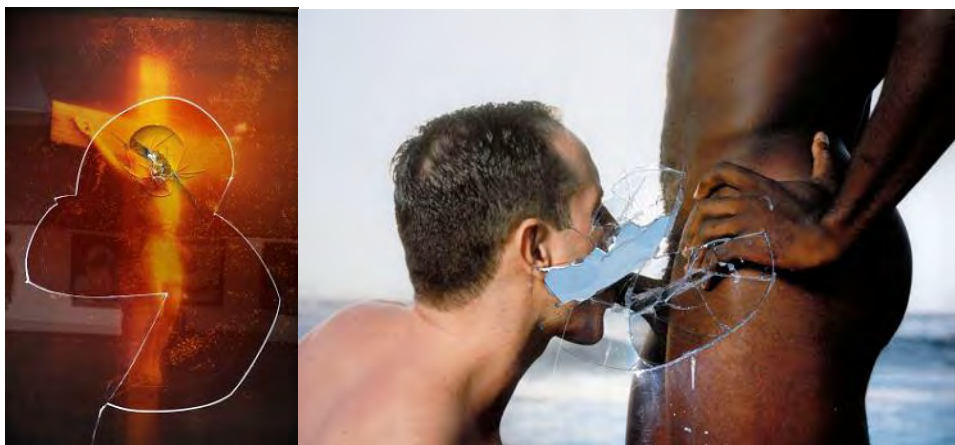
<sup>662</sup> Olivares, Rosa. Revista Exit, p. 84.



Tracey Emin, *I've got it all*, 2000.

Carolee Schneemann, David Wojnarowicz, Hans Haacke o Thomas Ruff son algunos de los artistas censurados en un momento u otro, pero la nómina es bastante larga. La mayoría de las obras controvertidas a las que se ha aludido han sufrido algún intento de prohibición.

De hecho, algunas han sido atacadas por espectadores indignados. La obra de Andrés Serrano ha sufrido intentos de destrucción, así como la de Robert Mapplethorpe, Chris Ofili o Marcus Harvey.

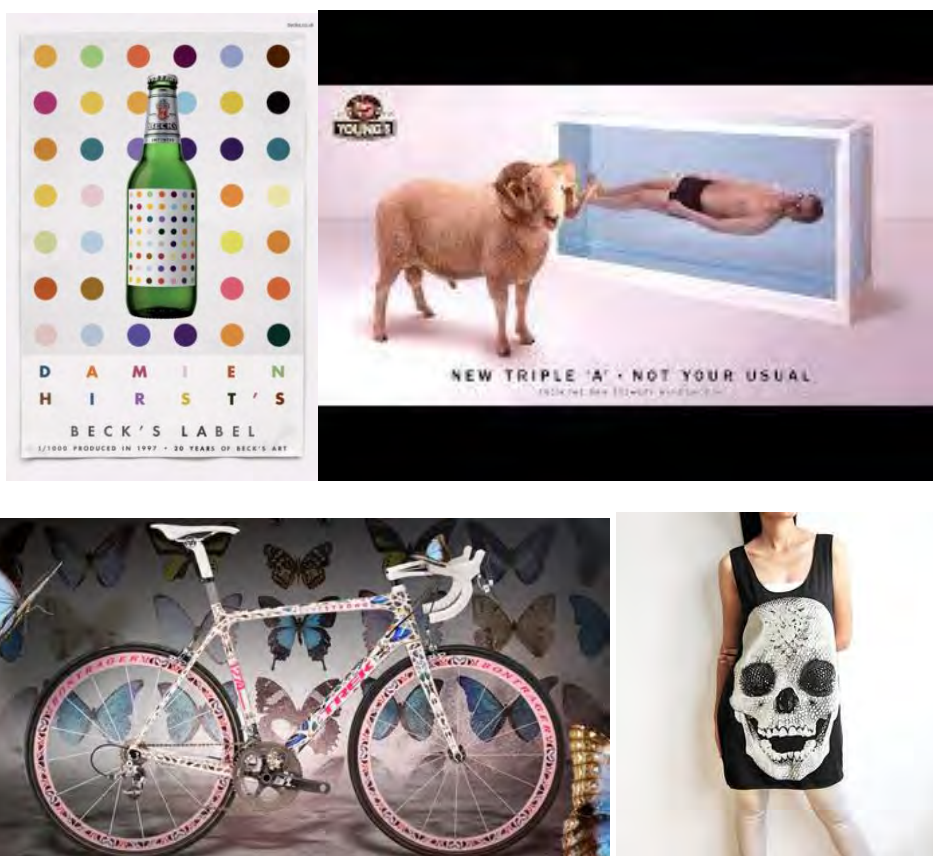


Algunas obras de Andrés Serrano atacadas en diferentes exposiciones.

Su exhibición ha provocado manifestaciones de protesta, plegarias y denuncias por parte de colectivos que creían ver en estas obras una vulneración de sus creencias o derechos. El alcalde de Nueva York Rudolf Giuliani se sintió tan ofendido por la exhibición de *Sensation* en 1999 que se decidió a cortar el subsidio del Museo de

Brooklyn unilateralmente. Su amenaza no prosperó, ya que los tribunales dieron la razón a la institución, reafirmando en su derecho a exhibir arte, libre de presiones políticas. Giuliani quedó, pues, en evidencia, pues la justicia dictaminó que su criterio, por más alcalde de Nueva York que fuera, no bastaba para alterar la programación de un centro de arte.

Sin embargo, otra posibilidad es la absorción de la obra controvertida por parte de la sociedad. En este sentido, la capacidad de apropiarse de escándalos llegó a ser omnipresente. La publicidad fue de las primeras en advertir las posibilidades de identificarse con un tipo de arte que provocaba adhesiones y rechazos tan viscerales.



Algunas campañas publicitarias basadas en la obra de Damien Hirst para la cerveza Beck's en 2000 y 2001; la decoración de la bicicleta de Lance Armstrong con motivos de mariposas por Damien Hirst en 2009 y la utilización para moda de una de las obras más emblemáticas de Hirst, 2013.

De igual forma, el mundo de la música supo rentabilizar la provocación o capacidad de ruptura de algunas obras, parasitándolas. *Lady Gaga* exhibió en la entrega de premios MTV de 2010 el famoso vestido realizado con carne fresca por la artista Jana Sterback



en 1987. Literalmente, había transformado una obra sobre la naturaleza humana en un objeto de consumo.



Jana Sterback, *Vanitas; Flesh Dress for an Albino Anorectic*, 1987 y Lady Gaga, portada de la revista Vogue en 2012 y luciendo el vestido de carne fresca en los MTV Music Awards de 2010.

Posteriormente, *Lady Gaga* sería denunciada por la artista Orlan por plagiar su obra para recrear la atmósfera de su vídeo *Born this way* de 2011.



Orlan, *Woman with Head*, 1996, e imagen del videoclip *Born this way* de Lady Gaga, 2011.

La industria de la música supo aprovecharse de la controversia generada por Andrés Serrano durante la década de los noventa. El grupo estadounidense *Metallica* recurrió a sus fotografías de sangre y semen para relanzar su carrera en 1996, encargando al artista las portadas de *Load* (1996) y *Reload* (1997).





Metallica, *Load*, 1996, y *ReLoad*, 1997.

De igual forma, el grupo de *death metal* austríaco *Pungent Stench* utilizó fotografías de Joel-Peter Witkin para ilustrar sus portadas *Been Caught Buttering* (1991) y *For God Your Soul... for Me Your Flesh* (1990).



Pungent Stench, *Been Caught Buttering*, 1991 y *For God Your Soul... for Me Your Flesh*, 1990.

La obra de Damien Hirst *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (1991) fue utilizada incluso como referencia en películas para público infantil como *The nutcracker* (2009).



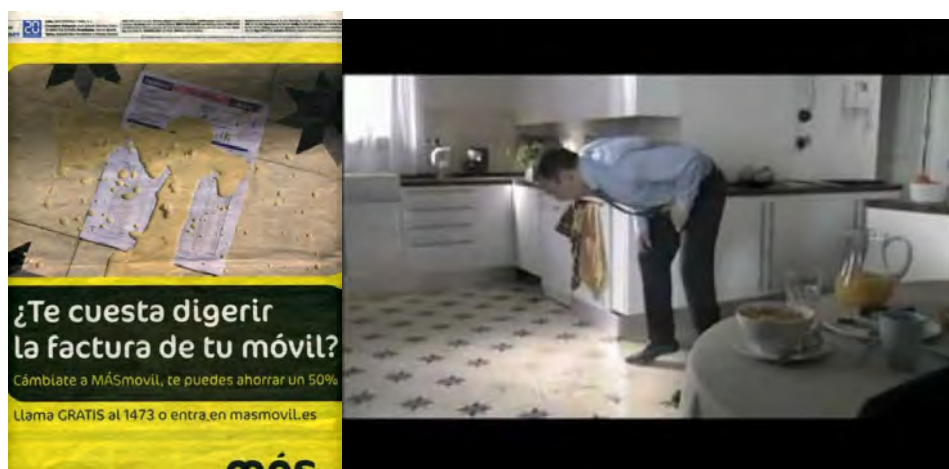
Andrei Konchalovsky, *The nutcracker*, 2009.

Merece resaltar el hecho de que la fenomenología del asco, tras conquistar su sitio en las narrativas artísticas contemporáneas, haya traspasado las fronteras artísticas para aparecer en publicidad. El ministerio de sanidad fue uno de los primeros que se apropió de imágenes que podían provocar repugnancia para sensibilizar a la audiencia en torno a los riesgos del tabaco. Instantáneas de dentaduras dañadas y amarillentas o pulmones cancerosos aparecían impresas a todo color en las cajetillas de tabaco.



Campaña antitabaco del Ministerio de Sanidad impresa en las cajetillas de tabaco, 2006-2015.

En 2009, un audaz anuncio de una nueva compañía telefónica, *Másmóvil*, presentaba a un consumidor vomitando al recibir su factura telefónica. La campaña se publicitaba bajo el slogan “¿Te cuesta digerir la factura de tu móvil?”.



*Masmóvil*, campaña publicitaria emitida a lo largo de 2009.

Si utilizar el asco como vía de expresión en un anuncio publicitario era lícito, significaba que esta sensación, lejos de estar radicalmente excluida de la representación, era un recurso de pleno derecho para los creadores. Recurrir a lo visceral para fijar una obra o un anuncio en la mente del espectador podría ser la última oportunidad para dejar huella en un mundo saturado de imágenes, voces y propuestas.

Esta tercera vía representaría la disolución absoluta del potencial transgresor de las obras en la mercadotecnia que nos rodea, y aparece, por lo general, al cabo de un tiempo, cuando la sociedad ha aceptado la expresión subversiva.

A lo largo de esta investigación, hemos comprobado cómo propuestas artísticas deliberadamente provocadoras se hacían un hueco en el arte de su tiempo. La sociedad experimentaba un doble movimiento con respecto a ellas. De un lado, los intentos de prohibirlas, dejar de financiarlas o censurarlas. Los años noventa de finales del siglo pasado abundaron en estos casos. De otro, la necesidad de defenderlos fueran cuales fueran sus propuestas, en virtud de la libertad de expresión y del derecho a la creatividad del artista.

A este respecto, cabe señalar que la incorporación de corrientes fundamentalistas o de religiosidad intolerante ha reavivado los debates en torno de la libertad de expresión a

unos extremos desconocidos en el último cuarto de siglo. La discusión en torno a la blasfemia parece estar de plena actualidad gracias a las represalias de grupos terroristas islámicos que persiguen la imposición de sus dogmas en Occidente.



Muestras de repulsa en París después de los atentados de enero de 2015 contra la plantilla de Charlie Hebdo.

## CONCLUSIONES

Al inicio de esta investigación, nos llamó la atención la cantidad de obras que eran caracterizadas en los medios de comunicación como transgresoras, y, por lo tanto, inmediatamente situadas en el terreno de la vanguardia artística. En esta perspectiva de continuos escándalos y provocaciones, nos pareció que la tradición del arte ocupaba un lugar más destacado que el que se nos quería hacer creer, por cuanto tanto promotores como público daban por supuesto que para situar a la obra en la vanguardia había que dotarla además de originalidad y novedad. Estamos tan acostumbrados a concebir la vanguardia como algo transgresor y crítico con el espíritu de su época, que no nos interrogamos sobre su verdadero sentido y extensión. A menudo se da por hecho que figurar en el listado de escándalos aireados por los periódicos convierte al artista automáticamente en artista de vanguardia, y por ende, en transgresor. Esto último hay que entenderlo en el contexto de prestigio que ha adquirido la palabra en nuestra cultura. Pocas veces nos interrogamos sobre el sentido y el alcance real de las propuestas, más allá del ruidoso contexto que las acompaña. Se asocian sus manifestaciones con el carácter inconformista y rompedor de las vanguardias históricas, y con ello la mayoría se da por satisfecha.

Pero una vanguardia que abunda en patologías sociales, sin devolver algo a cambio al espectador que es obligado a contemplar lo que quizá no quiere ver, quizá es una vanguardia fallida. Existe un acuerdo tácito entre el artista y su público, en virtud del cual éste ofrecerá algún tipo de mensaje trascendente, o al menos algo lo suficientemente interesante para justificar la condición artística de lo que produce. Pero la ausencia de proyecto del arte transgresor mimético desemboca en un empeño utópico, bienintencionado y posiblemente necesario (nadie niega la necesidad fundamental de crear obras que transgredan), pero estéril en su doble movimiento de negación. De un lado, la invocación continua del límite que se traspasa como



justificación de la transgresión en sí. De otro, la carrera por encontrar un nuevo tabú aún no derribado y llevar al arte al callejón sin salida del delito o lo reprobable desde el punto de vista ético. Cabe destacar, por último, que en la actualidad la crítica de arte ha sido absorbida por la propia praxis artística, engullida por el enorme poder de divulgación de los medios de comunicación de masas, que no tienen tiempo para la reflexión más allá del titular.

Por lo tanto, llegamos a las siguientes conclusiones:

1.- **El arte transgresor necesita la tradición del arte**, aunque sea para negarla. Para traspasar una frontera, es necesario que esta frontera exista. Cuando los límites de ésta son difusos, o han sido gastados por el tiempo hasta el punto de pasar inadvertidos, conviene que la transgresión nos recuerde dónde estaban situados. Es por eso que no puede ejercerse violencia alguna sobre una norma si ésta no existe. El arte transgresor, por definición, no puede transgredir límite alguno en los fueros del arte de su tiempo, porque es notorio que en arte contemporáneo no existe demarcación ni norma alguna. Si el arte no puede proponer algo realmente nuevo, algo realmente revolucionario, debe hacerse transgresor en el sentido que es objeto de esta tesis. El único límite que puede traspasar es el que se hallaba impuesto por la tradición. Por eso el arte transgresor necesita la tradición del arte.

2.- Una vez reunidas las obras que respondían a un perfil transgresor, se procedió a adscribirlas dentro de algunas de las genealogías contemporáneas que se invocaban en catálogos y reseñas. Se establecieron entonces las cuatro filiaciones principales que, en origen, habían sido narrativas marginales o reprimidas por el arte oficial, y, sin embargo, desde el inicio de la modernidad, venían situándose en un lugar cada vez más visible. Sugerimos que éstas categorías sean cuatro: **Lo siniestro, El asco, Lo abyecto y Lo informe**. La primera representa la divulgación, al nivel de medios de comunicación de masas, de una condición psicoanalítica de lo reprimido, que según Freud nos turba porque aflora en la forma simbólica del arte. La segunda, porque implica la plena aceptación de una fenomenología cuya representación estaba tradicional y expresamente censurada en estética. Las dos últimas son desviaciones



contemporáneas generadas por la relectura de movimientos artísticos como el surrealismo a partir del psicoanálisis.

3.- Estas cuatro categorías se justifican a través de un abundante corpus de obras que presentaban ciertas características comunes. En primer lugar, compartirían su recurso a la figuración, a veces hasta el punto de resultar en exceso literales. En segundo lugar, sus referencias tenían elementos de similitud, y podían provocar atención mediática debido a éstas. Procediendo a agruparlas, proponemos una clasificación en función de sus similitudes: **El cuerpo fragmentado, El doble y el monstruo, Fluidos corporales, Basura y excrementos, El cadáver, El animal/víctima de sacrificio, Blasfemia religiosa y Traumatófilos**. Añadimos una novena categoría, **El arte inefable**, en función de la naturaleza evasiva y paradójica de la naturaleza de algunas obras que se resistían a la interpretación por colindar con ámbitos más ambiguos o cercanos en ocasiones al delito.

4.- A partir de este punto de partida, la intuición del **carácter regresivo del arte de vanguardia cuyo principal síntoma era el escándalo**, la idea de la transgresión concebida como utopía y no como rasgo positivo *en sí* fue cobrando forma. Existe la idea sin fundamento, pero bien arraigada en la psicología del público, de que el arte evoluciona linealmente, como la historia, y que después del antiarte camina con paso firme hacia su extinción. Pero la historia del arte no es lineal ni teleológica, sino circular, y viejos escándalos y transgresiones del pasado vuelven y giran en círculos como ha quedado expuesto a lo largo de esta investigación.

5.- **Proponemos por tanto la denominación de arte transgresor mimético** a aquél que se vale de las estructuras de la sociedad de la información para darse a conocer a costa de ejercer algún tipo de provocación. La mimesis representa por tanto el último y espectacular fracaso de todas las revoluciones, cuando la propia capacidad de subversión artística no sólo ha sido reificada, fetichizada y convertida en mercancía, sino que viene a suplir, de facto, el ejercicio de la verdadera subversión, siempre percibido como una amenaza desde la perspectiva del poder. De la misma forma que las revoluciones obreras fueron asimiladas por el sistema, y el fracaso sin precedentes de cualquier otra alternativa nos dejó el capitalismo como la única opción posible, la

transgresión en el arte ha sido absorbida en el *mainstream*. Subsiste en forma de utopía, autotransmutada en mitología de sí misma, manteniéndose sólo en virtud de su capacidad para ofrecer una ilusión de resistencia. La anécdota y el culto al héroe a menudo son la base misma en la que se asienta. En referencia a gran parte de las propuestas del período, cuanto más popular es la obra, cuanto más polémica y conocida por el gran público, más riesgo hay de superficialidad y de literalidad en su recepción. Después de la liberación de la forma, de la libertad del motivo, de la autonomía del arte, de la redención por el arte, del arte al servicio del pueblo, de la abolición de la frontera entre arte y vida, y de la desmaterialización del objeto artístico, persiste, al menos, la utopía de la liberación por el arte, la fe en la supervivencia del poder transgresor del arte como último y rentable fetiche para esgrimir en los tiempos de la economía de mercado.

6.- Pero la transgresión ha sido asimilada por el capitalismo avanzado, y la prueba de ello es la aceptación implícita de las estructuras económicas en las que estas obras aparecen, siendo escasísimas las dedicadas a una fundada crítica política (o despreciadas por los medios) y abundantísimas las que inciden en algún tema sangrante o escabroso. El hecho de que tengan éxito, el hecho de que se paguen cifras millonarias por sus gestos de convencional contrariedad desde el coleccionismo privado, unido a que sea el tipo de arte más subvencionado, o incluso que no puede existir sin recurrir al auxilio del presupuesto público, nos da una idea clara de que es un arte inofensivo para el sistema, que aun eventualmente censurándolo (y confiriéndole, ipso facto, instantánea publicidad y éxito al artista), lo tolera, lo alienta y lo protege. Se trata de una subversión subvencionada y mantenida por los estados en buena parte, por lo que no resulta, de facto, realmente una amenaza. Representa, seguramente, el momento en que **el arte ha generalizado su condición de objeto de consumo**.

7.- Una prueba de su carácter mimético es que esta tipología artística responde a una fenomenología y una iconografía propia, que se nutre de fantasmas hace mucho tiempo derrotados. **Su sistema de representación es figurativo, su mensaje a menudo es banal, deliberadamente apolítico**, y su búsqueda de atención comparte recursos y estrategias con la publicidad y el marketing. Es en general una transgresión sin

proyecto. Los temas están reducidos a un repertorio preciso: cruzar un límite, molestar a alguien.

8.- El arte transgresor mimético no aspira al cambio de la norma, sino a **la quiebra de la norma misma**. La violación de orden artístico y moral que nos propone no tiene otro objeto que hacernos reflexionar sobre su acto, al tiempo que nos recuerda la prohibición. Enfatizando la norma (a veces olvidada o ignorada), la trae a la vida de nuevo. Pero nunca la destruye. De hecho, está en una relación de dependencia con respecto a aquello que resalta con su acto transgresor, sin derribarlo. Si lo hiciera, su rebelión dejaría de tener sentido. Vive anclado en la repetición de un único gesto aberrante.

9.- Si el límite no existe, no existe transgresión. Una obra que representa una habitación vacía en una escena del arte en que esa habitación vacía es arte, no puede ser transgresora. **La transgresión sería, pues, un atributo transitorio de la naturaleza de la obra**, ya que al ser instituida en el sistema deja de ser transgresora automáticamente. **La transgresión es, ante todo, contradicción, porque a medida que finge traspasar el límite, no hace sino afirmarlo.**

10.- En un principio, la prohibición dio sentido o valor a lo que se prohíbe, separándolo de lo prosaico y lo mundano. Eligiendo aquello que se prohibía se le otorgaba un valor incalculable: el valor de lo sancionado como sacro o como tabú, algo muy por encima del valor usual de la cosa en sí. Pero con el triunfo de la gran gesta de la modernidad, **la transgresión ha venido a dotar de valor a aquello que transgrede**. Ya no es el acto de la prohibición, de origen religioso, lo que otorga valor a la cosa en sí, sino el acto de transgredirla, de origen científico y cultural. Es el triunfo de la narrativa laica sobre el oscuro mundo del interdicto religioso.

11.- **El arte transgresor mimético convierte al espectador en rehén**. Algunas obras que pedían la participación del público en los últimos años trataban de establecer un vínculo con él, de forma que la audiencia fuera a la vez cómplice y autor de la propuesta. El arte que agrede a su público a través del *shock* o el asco, o la alusión a pederastia, necrofilia o canibalismo, se realiza a *su* costa. El espectador no puede participar en la experiencia, sino ser agredido por ella. **No puede juzgar la obra, antes**

**bien es la obra la que juzga al espectador**, señalando las diferencias culturales, los prejuicios, su puritanismo o creencias.

12.- Pero, ¿qué papel desempeña el escándalo en todo esto? La capacidad de provocar un *shock* al ciudadano medio o insultar la ideología predominante es algo muy halagüeño para los artistas y para las galerías que los soportan. Tradicionalmente el arte de vanguardia ha sido incomprendido por la plebe, demasiado vulgar para interpretar algo más profundo que la diligente copia del natural. El rechazo social proporciona al creador un indicio relativamente fiable de estar en la envidiable esfera del *cutting-edge*, que es donde se supone debería estar cualquier propuesta de arte interesante, original y radicalmente diferente. Lejos de preocuparse por la falta de acogida de su obra, más bien esta actitud en su contra le garantiza que está en el buen camino. Para los posibles compradores y galeristas es también una situación tentadora, en primer lugar por la publicidad gratuita que va a generar inevitablemente, y luego porque **este tipo de reacciones revalorizan automáticamente la obra y al artista, dándolo a conocer a veces a escala mundial.**

13.- **El acto de transgredir está perfectamente enraizado en la cultura occidental.** Psicológicamente, desde las narrativas clásicas y judeocristianas, transgredir, derribar dogmas, buscar alternativas, es la base y el contenido de nuestra cultura. En los estados modernos, esta inquietud respaldada por la antropología y la historia, ha cristalizado en el derecho a la libertad de expresión. Este derecho es defendido como parte integral de lo que somos, y el arte transgresor mimético, en última instancia, nos parece destinado a ponerlo a prueba continuamente. En esa dirección, representa un éxito absoluto de las democracias occidentales, derecho inalienable que se cuestiona periódicamente, e incluso se intenta reprimir desde los totalitarismos y extremismos que han resurgido con fuerza durante la globalización. A esta luz, cuando se comenzó esta tesis, daba la impresión de que la transgresión, subvencionada por los estados y banalizada por los medios, había cerrado su ciclo de vida útil para ser completamente absorbida por el sistema. A lo largo de la investigación, sin embargo, la creciente ola de protestas contra la libertad de expresión, en ocasiones apoyándose en acciones de violencia y terrorismo, han convertido las obras transgresoras en algo absolutamente necesario, absolutamente imprescindible.

Por todo ello nos parece que la necesidad de hacer una obra que escandalice o provoque al margen de las exigencias del marketing puede tener una justificación honesta. El creador ha sido siempre un sujeto privilegiado a la hora de señalar las hipocresías o injusticias de nuestra sociedad. Puede que el arte no cambie nunca el mundo, pero las obras transgresoras, cuando son veraces, nos hacen reflexionar sobre nosotros mismos, nuestros miedos y nuestras limitaciones. Con el fracaso de las revoluciones, tal vez el lugar donde mejor se resistan a envejecer las utopías sea en las obras de arte. Desengañados del propio proceso político, el arte sigue ofreciendo una posibilidad de crítica válida y perfectamente lúcida, cuyo instrumento a veces es el escándalo.

## BIBLIOGRAFÍA

La bibliografía utilizada ha sido agrupada y estructurada en los siguientes apartados:

En un primer lugar, las obras de carácter general. En segundo lugar, los catálogos de las exposiciones mencionadas, así como las monografías sobre artistas. En tercer lugar, los diccionarios y enciclopedias. Un apartado lo ocupan los abundantes artículos de prensa británica y española consultados. Las revistas especializadas han sido tratadas separadamente de éstos. Por último, se mencionan los recursos electrónicos y el material de carácter audiovisual analizado, quedando como sigue:

- Bibliografía general.
- Catálogos.
- Diccionarios.
- Prensa.
- Revistas especializadas.
- Recursos electrónicos.
- Videos.



## BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- AAVV. *Art on the edge and over. Searching for art's meaning in contemporary society 1970s-1990s*, Nueva York, Art Insights, 1996.
- AAVV. *La imagen del animal. Arte prehistórico, arte contemporáneo*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1983-1984.
- AAVV. *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*, Barcelona, Taschen, 2005.
- AAVV. *Pictures of the body*. California, Stanford University Press, 1999.
- AAVV. *Arte del siglo XX*, Vol. II, Madrid, Taschen, 2000.
- AAVV. *Diccionario Akal de estética*, Barcelona, Akal, 1998.
- AAVV. *El arte de entreguerras*, Madrid, Akal, 1999.
- AAVV. *Historia del arte del siglo XX*, Vol. II, Madrid, Taschen, 1999.
- AAVV. *Historia del Cuerpo*, Vol. I, Madrid, Taurus, 2005.
- AAVV. *La imagen del animal. Arte prehistórico, arte contemporáneo*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1983-84.
- AAVV. *Modernism: an anthology of sources and documents*, Edimburgo, Edinburgh University Press, 1998.
- AAVV. *Otras Meninas*, Madrid, Ediciones Siruela, 1995.
- AAVV. *The art of Tracey Emin*, Londres, Thames and Hudson, 2002.
- Acton, Mary. Londres, *Modern art*, Routledge, 2004.
- Adorno, Theodor y Horkheimer, Max. *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid, Akal, 2007.
- Adorno, Theodor. *Dialéctica negativa. La jerga de la autenticidad*, Madrid, Akal, 2005.
  - *Teoría estética*, Madrid, Akal, 2005.
- Adrados, Francisco Rodríguez. *Fiesta, comedia y tragedia. Sobre los orígenes griegos del teatro*, Barcelona, Planeta, 1972.

- Aguirre, Ángel y Rodríguez, Marisol. *Skins, Punks, Ocupas y otras tribus urbanas*, Barcelona, Bódenas, 1997.
- Alfano Miglietti, Francesca. *Extreme bodies. Use and abuse of the body in art*, Milán, Skira, 2003.
- Aliaga, Juan Vicente. *Bajo vientre. Representaciones de la sexualidad en la cultura y el arte contemporáneos*, Valencia, Ed. Dirección General de Bellas Artes, 1997.
- Alpers, Svetlana. *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*, Madrid, Hermann Blume, 1987.
- Amorós Blasco, Lorena. *Abismos de la mirada. La experiencia límite en el autorretrato último*, Murcia, Cendeac, 2005.
- Archer, Michael. *Art since 1960*, Londres, Thames and Hudson, 1997.
- Argan, Giulio Carlo y Bonito Oliva, Achielle. *El arte moderno. El arte hacia el 2000*, Madrid, Akal, 1992.
- Aristóteles. *Poética*, Madrid, Espasa-Calpe, 1976.
- Artaud, Antonin. *Para terminar con el juicio de dios y otros poemas*, Buenos Aires, Ediciones Caldén, 1975.
- Aumont, Jacques. *El ojo interminable: Cine y pintura*, Barcelona, Paidós, 1997.
  - *La imagen*, Barcelona, Paidós, 1992.
- Bajtin, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza Editorial, 1987.
- Baker, Steven. *The postmodern animal*, Londres, Reaktion, 2000.
- Ballesteros, Jesús. *Posmodernidad: Decadencia o resistencia*, Madrid, Tecnos, 1989.
- Barasch, Moshe. *Teorías del arte. De Platón a Winkelman*, Madrid, Alianza Editorial, 1995.
- Barba, A. y Montes, J. *La ceremonia del porno*, Barcelona, Anagrama, 2007.
- Barker, Clive. *La política del cuerpo, Libros de sangre*, vol. III, Madrid, La factoría de ideas, 2012.
- Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura*, Madrid, Ed. Siglo XXI, 1997.
  - Fragmentos para un discurso amoroso. Madrid, Ed. Siglo XXI. 1993.

- *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Paidós, 1986.
- *Mitologías*, México, Siglo XXI, 1980.
- *Sade, Fourier, Loyola*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1997.
- Bataille, Georges. *El erotismo*, Barcelona, Tusquets, 1979.
  - *El verdadero Barba-azul. La tragedia de Gilles de Rais*, Barcelona, Tusquets, 1983.
  - *Historia del ojo. La sonrisa vertical*, Barcelona, Tusquets, 2003.
  - *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939*, Buenos Aires, Gallimard, 2003.
  - *La literatura y el mal*, Madrid, Taurus, 1977.
  - *La parte maldita*, Barcelona, Icaria, 1987.
  - *Las lágrimas de Eros*, Barcelona, Tusquets, 1981.
  - *Teoría de la religión*, Madrid, Taurus, 1998.
  - *Sobre Nietzsche: Voluntad de suerte*, Madrid, Taurus, 1984.
- Baudelaire, Charles. *Obra poética completa*, Madrid, Akal, 2003.
- Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós, 1993.
  - *El crimen perfecto*, Barcelona, Anagrama, 1996.
  - *El intercambio simbólico y la muerte*, Ávila, Monte, 1980.
  - *La ilusión vital*, Buenos Aires, Ed. Siglo XXI, 2002.
  - *La transparencia del mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos*, Barcelona, Anagrama, 1991.
- Beardsley, M.C. y Hospers, J. *Estética. Historia y fundamentos*, Madrid, Cátedra, 1984.
- Beauvoir, Simone de. *¿Hay que quemar a Sade?*, Buenos Aires, Leviatán, 1956.
- Bénédict, Ruth. *Patterns of culture*, Boston, Houghton Mifflin, 1959.
- Benjamín, Walter. *Selected writings (1938-1940)*, Massachusetts, Harvard, 2003.
  - *Obras completas, Vol. IV*, Madrid, Adaba, 2010.
- Berger, John. *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili, 2000.
- Blanchot, Maurice. *Lautréamont y Sade*, México, FCE, 1990.

- Blood, K. Sylvia. *Body work, the social construction of women's body image*, Londres, Routledge, 2005.
- Bodei, Remo. *La forma de lo bello*, Madrid, Visor, 1998.
- Bois, Yve-Alain y Krauss, Rosalind. *Formless. A user's guide*, Nueva York, Zone Books, 1997.
- Bolton, Richard. *Culture wars. Documents from the recent controversies in the arts*, Nueva York, New Press, 1992.
- Bordieu, Pierre. *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, Madrid, Editorial Taurus, 1998.
- Bornay, Erika. *La cabellera femenina. Un diálogo entre poesía y pintura*, Madrid, Ensayos Arte Cátedra, 1994.
- Bozal, Valeriano, (Ed.). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Vol. II, Madrid, Visor, 1999.
  - (Ed.) *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2005.
  - *Mímesis: las imágenes y las cosas*, Madrid, Visor, 1987.
- Bradley, Fiona. *Movimientos en el arte moderno, Surrealismo*, Londres, Tate Gallery, 1997.
- Brea, José Luis. *Las auras frías. El culto a la obra de arte en la era postaurática*, Barcelona, Anagrama, 1991.
- Bricmont, J. y Sokal. A. *Imposturas intelectuales*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1999.
- Bürger, Peter, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1987.
- Burkert, Walter. *Greek religion*, Oxford, Oxford Press, 2000.
- Burrows, David (Ed.), *Who's afraid of red white & blue? Attitudes to popular & mass culture, celebrity, alternative & critical practice & identity politics in recent British art*, Londres, Article Press, 1998.
- Butler, Judith, *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción*, Madrid, Cátedra, 2001.
- Button, Virginia. *The Turner Prize*, Londres, Tate Gallery Publishing, 1984.

- Caillois, Roger. *El hombre y lo sagrado*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984.
- Calabrese, Omar. *El lenguaje del arte*, Barcelona, Paidós, 1985.
  - *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra, 1994.
- Calvo Serraller, Francisco. *Imágenes de lo insignificante. El destino histórico de las Vanguardias en el Arte Contemporáneo*, Madrid, Taurus, 1987.
- Cándano, Graciela. *La comicidad en la literatura ejemplar de la Baja Edad Media*, México D.F., Universidad Autónoma de México, 2000.
- Chadwick, Whitney. *Mujer, arte y sociedad*, Barcelona, Ediciones Destino, 1992.
- Cirlot, Valenzuela. Lourdes, *Historia del Arte. Últimas tendencias*, Barcelona, Planeta, 1994.
- Clark, Toby. *Art and Propaganda*, Londres, Everyman Art Library, 1997.
- Clifford, James. *Dilemas de la Cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*, Barcelona, Gedisa, 1995.
- Collings, Matthew. *Blimey! Artworld from Francis Bacon to Damien Hirst*, Londres, 21 Publishing LTD, 1998.
  - *This is Modern Art*, Londres, Seven Dials, 2000.
- Combalía, Victoria. *Comprender el arte moderno*, Barcelona, Debolsillo, 2003.
- Cooper, Emmanuel. *The sexual perspective. Homosexuality and art in the last 100 years in the West*, Londres, Routledge, 1994.
- Corán. Madrid, Debolsillo, 2009.
- Cortés, José Miguel G. *El cuerpo mutilado: la angustia de muerte en el arte*, Valencia, Dirección General de Museos, 1996.
  - *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1997.
- Poe, Edgard Alan. *Narraciones extraordinarias*, Madrid, Edaf, 2006.
- Corbin, A., Courtine, J-J. y Vigarello, G. (Coord.). *Historia del cuerpo*, Vol. I y II, Madrid, Taurus, 2005.
- Creed, Barbara. *The Monstruos-Feminins. Film, Feminism, Psychoanalysis*, Londres, Ediciones Routledge, 1993.

- Cruz Sánchez, Pedro A. *La vigilia del cuerpo. Arte y experiencia corporal de la contemporaneidad*, Murcia, Tabularium, 2000.
- Dalí, Salvador. *Diario de un genio*, Barcelona, Tusquets, 1984.
  - *El mito trágico del Ángelus*, Barcelona, Tusquets, 1989.
- Danto, Arthur C. *El abuso de la belleza*, Barcelona, Paidós, 2005.
  - *Más allá de la caja brillo. Las artes visuales desde la perspectiva posthistórica*, Madrid, Akal, 2003.
  - *The philosophical disenfranchisement of art*, Nueva York, Columbia University Press, 2005.
- Darwin, Charles. *La expresión de las emociones en los animales y en el hombre*, Madrid, Alianza Editorial, 1984.
- Dauvignaud, Françoise. *El cuerpo del horror*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- De Maupassant, Guy. *La máscara y otros cuentos fantásticos*, Madrid, Edaf, 2007.
- Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*, Madrid, Pre-textos, 1999.
- Debray, Régis. *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, Barcelona, Paidós, 1994.
  - *Mil Mesetas*, Madrid, Pre-Textos, 2002.
  - *Presentación de Sacher Masoch. Lo frío y lo cruel*, Buenos Aires, Ed. Amorrortu, 1967.
- Dickie, George. *El círculo del arte. Una teoría del arte*, Barcelona, Paidós, 2005.
- Diego, Estrella de. *Tristísimo Warhol. Cadillac, piscinas y otros síndromes modernos*, Madrid, Siruela, 1999.
- Dietrich, Dorotea. *The collages of Kurt Schwitters: tradition and innovation*. Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- Dilthey, Wilhelm. *Introduction to the Human Sciences*, Nueva York, Princeton University, 1989.
- Dodds, Eric Robertson. *Los griegos y lo irracional*, Madrid, Alianza Editorial, 1980.
- Dorfles, Gillo. *El devenir de la crítica*, Madrid, Espasa-Calpe, 1979.



- *Últimas tendencias del arte de hoy*, Barcelona, Labor, 1973.
- Douglas, Mary. *Estilos de pensar*, Barcelona, Gedisa, 1998.
  - *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*, Madrid, Siglo XXI, 1973.
  - *Símbolos naturales*, Madrid, Alianza Editorial, 1978.
- Douzinas, C. y Nead, L. *Law and the image. The authority of art and the aesthetics of law*, Chicago, The University of Chicago Press, 1999.
- Dubin, Steven C. *Arresting images*, Nueva York, Routledge, 1999.
- Durán, Gilbert. *Estructuras antropológicas de lo imaginario*, Madrid, Taurus, 1981.
- Durkheim, Émile. *Las formas elementales de la vida religiosa*, Madrid, Alianza Editorial, 1993.
- Dworkin, Andrea. *Pornography: men possessing women*, Londres, The Women Press, 1999.
- Eagleton, Terry. *Ideología. Una introducción*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1997.
  - *La idea de cultura. Una mirada política sobre los conflictos culturales*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 2001.
- Eco, Humberto. *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*, Barcelona, Lumen, 1973.
  - *Historia de la fealdad*, Barcelona, Lumen, 2007.
  - *Obra abierta*, Barcelona, Martínez Roca, 1985.
- Eliade, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*, Madrid, Ed. Guadarrama/Punto Omega, 1981.
  - *Mito y Realidad*, Barcelona, Ed. Labor, 1986
- Elias, Norbert. *El proceso de civilización: investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Eurípides. *Las Bacantes, Tragedias*, Vol. II, Madrid, Biblioteca Gredos, 2006.
- Fanés, Félix. *Salvador Dalí. La construcción de la imagen 1925-1930*, Madrid, Fundación Gala-Salvador Dalí y Electa España, 1999.

- Featherstone, Mike. *The Body. Social Process and Cultural Theory*, Londres, Sage Publications, 1991.
- Feber, Michel (Ed.). *Fragmentos para la historia del cuerpo humano*, Vol. I-III, Madrid, Editorial Taurus, 1991.
- Fernández Ruiz, Beatriz. *De Rabelais a Dalí. La imagen grotesca del cuerpo*, Valencia, Universidad de Valencia, 2004.
- Fineberg, Jonathan. *Art since 1940*, Londres, Laurence King, 2000.
- Flandrin, Jean-Louis. *La moral sexual en Occidente. Evolución de las actitudes y comportamientos*, Barcelona, Juan Granica Ediciones, 1984.
- Foster, Hal. *Belleza compulsiva*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2008.
  - *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal, 2001.
- Foucault, Michel. *A preface to Transgression*, Londres, Aesthetics, 1998.
  - *Entre Filosofía y Literatura. Obras Esenciales*, Vol. I, Madrid, Paidós, 1999.
  - *Historia de la locura en la época clásica*, Vol. I, México, FCE, 1967.
  - *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*, Madrid, Ed. S. XXI, 1991.
  - *Historia de la sexualidad III. La inquietud de sí*, Madrid, Ed. S. XXI, 1987.
  - *La vida de los hombres infames*, La Plata, Altamira, 1996.
  - *Los anormales. Curso en el Collège de Francia (1974-1975)*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007.
  - *Vigilar y castigar*, Buenos Aires, Ediciones S. XXI, 2002.
- Fourier, Michael. *Los meteoros*, Madrid, Alfaguara, 1986.
- Frazer, James. *La rama dorada. Magia y religión*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1981.
- Freeland, Cynthia. *But is it art?*, Nueva York, Oxford University Press, 2001.
- Freud, Sigmund. *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1997.
- Fried, Michael. *Arte y objetualidad: ensayos y reseñas*, Madrid, A. Machado Libros, 2004.
- Girard, René. *El chivo expiatorio*, Barcelona, Anagrama, 2002.

- *Veo a Satán caer como el relámpago*, Madrid, Anagrama, 2002.
- Goldberg, R. L. *Performance Art. From Futurism to the present*, Londres, Thames and Hudson, 1996.
- Gombrich, Ernest H. *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Barcelona, Gustavo Gil, 1979.
- Graves, R. y Pathai, R. *Los mitos hebreos. El libro del Génesis*, Buenos Aires, Losada, 1969.
- Graves, Robert. *Los mitos griegos I*, Madrid, Alianza Editorial, 1985.
- Greco, Charo. *Perversa y utópica. La muñeca, el maniquí y el robot en el arte del siglo XX*, Madrid, Adaba Editores, 2007.
- Greenberg, Clement. *La pintura moderna y otros ensayos*, Madrid, Siruela, 2006.
- Grosenick, Uta. *Women artists in the XX and XXI century*, Londres, Taschen, 2002.
- Grosenick, U. y Riemschneider, B. *Arte de Hoy*, Madrid, Taschen, 2002.
- Gubern, Román. *La mirada opulenta*, Barcelona, Gustavo Gil, 1994.
  - *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*, Madrid, Akal, 1989.
  - *Patologías de la imagen*, Anagrama, Barcelona, 2004.
- Guerrand, Roger-Henri. *Las letrinas. Historia de la higiene urbana*, Valencia, Ed. Alfons el Magnànim, 1988.
- Haraway, Donna J. *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reivindicación de la naturaleza*, Madrid, Cátedra, 1995.
- Harris, Marvin. *Antropología Cultural*, Madrid, Alianza Editorial, 1998.
  - *Caníbales y reyes*, Madrid, Alianza Editorial, 1995.
  - *El desarrollo de la teoría antropológica*, Madrid, Siglo XXI, 1983.
- Hegel, George Wilhem. *Lecciones sobre Estética*, Madrid, Akal, 2007.
- Hengel, Martin. *Studies in early Christology*, Londres, T & T Clark, 1995.
- Herschel B. Chipp. *Theories of modern Art*, California, University of California Press, 1968.
- Hoffmann, E.T.A. *Cuentos fantásticos*, Madrid, Cátedra, 2007.

- Hofmann, Werner. *El mito de Nana*, Madrid, Alianza Forma, 1991.
- Hugues, Robert. *La cultura de la queja. Trifulcas norteamericanas*, Barcelona, Anagrama, 1994.
  - *The Shock of the New*, Londres, McGraw-Hill, 1996.
- James, William. *Las variedades de la experiencia religiosa. Estudios de la experiencia humana*, Madrid, Ed. Península, 1986.
- Jameson, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós, 2002.
- Janson, H.W. *Historia general del arte*, Madrid, Alianza Editorial, 1991.
- Jesús, Santa Teresa de. *Escritos de Santa Teresa de Jesús*, Tomo I, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1860.
- Jones, Amelia. *Body art. Performing the subject*, Minnesota, University of Minnesota Press, 1998.
- Jones, Amelia y Warr, Tracey. *The artist's body*, Londres, Phaidon, 2000.
- Julius, Anthony. *Transgresiones. El arte como provocación*, Barcelona, Destino, 2002.
- Kafka, Franz. *La metamorfosis y otros cuentos*, Madrid, Siruela, 2006.
- Kant, Immanuel. *Crítica del juicio*, Madrid, Tecnos, 2007.
- Kauffman, Linda S. *Bad girls and sick boys*, California, University of California Press, 1998.
- Kayser, Wolfgang. *Lo grotesco, su configuración en pintura y literatura*, Buenos Aires, Editorial Nova, 1964.
- Kerbo, Harold R. *Estratificación social y desigualdad*, Madrid, McGraw Hill, 2003.
- Klein, Melanie. *Obras completas. Vol. I: Amor, culpa y reparación*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1994.
- Klossowski, Pierre. *Sade, mi prójimo*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1970.
- Krauss, Rosalind. *El inconciente óptico*, Madrid, Tecnos, 1997.
  - *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza Editorial, 2006.
- Kris, E. y Kurz, O. *La leyenda del artista*, Madrid, Cátedra, 1982.

- Kristeva, Julia. *Poderes de perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*, Madrid, Siglo XXI, 1989.
- Kuhn, Thomas. *La estructura de las revoluciones científicas*, Madrid, FCE España, 2006.
- Kuper, Adam. *Cultura. La versión de los antropólogos*, Barcelona, Paidós, 2001.
- Kuspit, Donald. *Emociones extremas. Pathos espiritual y sexual en el arte de vanguardia*, Madrid, Abada Editores, 2007.
- Lacan, Jacques. *Escritos 2*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2013.
  - *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Buenos Aires, Ed. Paidós, 1987.
- Landy, Marcia. *Cinematic uses of the past*, Minnesota, University of Minnesota Press, 1996.
- Laporte, Dominique. *Historia de la mierda*, Valencia, Pretextos, 1980.
- Leach, Edmund. *Cultura y comunicación: la lógica de la conexión de los símbolos. Una introducción al uso del análisis estructuralista en la antropología social*, México, Siglo XXI, 1978.
- Lessing, Gotthold Ephraim. *Laocoonte o sobre los límites en la pintura y la poesía*, Madrid, Forma, 1993.
- Levi-Strauss, Claude. *Las estructuras del parentesco*, Barcelona, Paidós, 1988.
  - *Mitologías I: Lo crudo y lo cocido*, México, FCE, 1972.
- Leyte, Arturo. *El arte, el terror y la muerte*, Madrid, Abada Editores, 2006.
- Lucie-Smith, Edward. *Art tomorrow*, Paris, Terrail, 2002.
  - *Movimientos artísticos desde 1945*, Madrid, Destino, 1991.
- Lyon, David. *Posmodernidad*, Madrid, Alianza Editorial, 1996.
- Lyotard, Jean-François. *La condición posmoderna*, Madrid, Cátedra, 1987.
- Malinowski, Bronislaw. *Los argonautas del Pacífico Occidental*, Madrid, Península, 2000.
- Marchán Fiz, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sociedad posmoderna*, Madrid, Akal, 1994.
- Marcuse, Herbert. *Eros y civilización*, Barcelona, Seix Barral, 1969.

- Marx, Karl. *Manifiesto comunista*, Madrid, Fundación de investigaciones marxistas, 2013.
- Mayayo, Patricia. *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid, Cátedra, 2003.
- McLuhan, M. y Powers, B. R. *La aldea global. Transformaciones en la vida y los medios de comunicación mundiales en el siglo XXI*, Barcelona, Gedisa, 1993.
- Mead, Margaret. *Adolescencia, sexo y cultura en Samoa*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1985.
- Millard, Rosie. *The tastemakers, UK art now*, Londres, Thames and Hudson, 2001.
- Miller, Ian William. *Anatomía del asco*, Madrid, Grupo Santillana, 1998.
- Mink, Janis. *Duchamp*, Madrid, Taschen, 2002.
- Moi, Toril. *The Kristeva reader*, Nueva York, Columbia University Press, 1986.
- Morrisroe, Patricia. *Mapplethorpe, una biografía*, Barcelona, Circe, 1996.
- Moure, Gloria (Ed.) *Ana Mendieta*, Barcelona, Polígrafa, 1996.
- Mulvey, Laura. *Fetishism and curiosity*, Indiana, Indiana university press, 1996.
  - *Placer visual y cine narrativo. Centro de Semiótica y teoría del espectáculo*, Valencia, Fundación Instituto Shakespeare/Instituto de cine y RTV, 1988.
- Navarro, Ginés. *El cuerpo y la mirada. Desvelando a Bataille*, Madrid, Anthropos, 2002.
- Nead, Lynda. *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*, Madrid, Tecnos, 1998.
- Nieto, José Antonio (ed.). *Antropología de la sexualidad y la diversidad cultural*, Madrid, Ed. Talasa, 2003.
- Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza Editorial, 1973.
- Nochlin, Linda. *The body in pieces. The fragment as a metaphor of modernity*, Londres, Thames and Hudson, 1994.



- Olsen, David. *The new Religious Right vs the National Endowment for the Arts: The Thrill of Victory and the Agony of Defeat*, Los Ángeles, California State University, 1999.
- Otto, Rudolf. *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, Madrid, Ed. Alianza Editorial, 1980.
- Owens, Craig. *Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture*, California, University of California Press, 1992.
- Panofski, Erwin. *El significado de las artes visuales*, Madrid, Alianza Editorial, 1991.
- Paz, Octavio. *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, Madrid, Alianza Editorial, 1989.
- Platón. *Diálogos II, Hippias Mayor*, Madrid, Eder, 1968.
  - *El banquete*, Madrid, Alianza Editorial, 1989.
- Pultz, John. *Photography and the body*, Londres, The Orion Publishing group, 2000.
- Ramírez, Juan Antonio. *Corpus Solus: para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*, Madrid, Siruela, 2003.
- Rank, Otto. *El doble*, Buenos Aires, JCE Ediciones, 1992.
- Rhodes, Colin. *Outsider art. Spontaneous alternatives*, Londres, Thames & Hudson, 2000.
- Rimbaud, Arthur. *Iluminaciones*, Madrid, Visor, 2001.
  - *Una temporada en el infierno*, Barcelona, Eliber Ediciones, 2013.
- Ritzer, George. *La Mcdonalización de la sociedad. Un análisis de la racionalización en la vida cotidiana*, Barcelona, Editorial Ariel, 1996.
- Rosaldo, Renato. *Culture and truth: the remaking of social analysis*, Londres, Routledge, 1993.
- Rosenkranz, Karl. *Estética de lo feo*, Madrid, Julio Ollero, D.L., 1992.
- Roux, Jean-Paul. *La sangre, mitos, símbolos y realidades*, Barcelona, Ediciones Península, 1990.
- Rush, Michael. *Nuevas expresiones artísticas a finales del Siglo XX*, Destino, Barcelona, 2002.

- Sade, Donatien Alphonse François. *Filosofía en el tocador*, Madrid, Edimat Libros, 1998.
  - *Juliette o las prosperidades del vicio*, Barcelona, Tusquets, 2009.
  - *Justine o los infortunios de la virtud*. Barcelona, Tusquets, 1994.
  - *Las 120 jornadas de Sodoma*, Madrid, Akal, 2004.
  - *Diálogos entre un sacerdote y un moribundo*. Buenos Aires, Editorial Insurrexit, 1964.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. *Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas*, México, Fondo de Cultura y Economía de México, 1996.
- *Santa Biblia*. Madrid, Sociedades Bíblicas unidas, 2001.
- Sartre, Jan-Paul. *Baudelaire*, Madrid, Alianza Editorial, 1984.
  - *Bosquejo para una teoría de las emociones*, Madrid, Alianza Editorial, 1973.
  - *El ser y la nada. Ensayo sobre ontología fenomenológica*, Buenos Aires, Losada, 1979.
- Schultz, Uwe. *La fiesta*, Madrid, Alianza Editorial, 1988
- Shor, Ira. *Culture wars. School and society in the conservative restoration*, Chicago, The University of Chicago Press, 1992.
- Lippard, Lucy. *Six years: the desmaterialization of the art object from 1966 to 1972*, California, University of California Press, 1997.
- Sontag, Susan. *Ante el dolor de los demás*, Madrid, Alfaguara/Círculo de Lectores, 2003.
  - *Contra la interpretación*, Madrid, Alfaguara, 1996.
  - *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*, Madrid, Taurus, 1996.
- Spalding, Frances. *British Art since 1900*, Londres, Thames and Hudson, 1996.
- Stallabrass, Julian. *High art lite*, Londres, Verso, 1999.
- Swift, Jonathan. *Los viajes de Gulliver*, Santiago de Chile, Universidad de Chile, 2002.
- Sylvester, David. *Entrevistas con Francis Bacon*, Barcelona, Ed. Polígrafa, 1977.
- Taylor, Brandon. *The art of today*, Londres, Everyman Art Library, 1995.

- Taylor, Sue. *Hans Bellmer. The anatomy of anxiety*, Massachusetts, MIT, 2000.
- Trías, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Seix Barral, 1982.
- Van Gogh, Vincent. *Cartas a Théo*, Barcelona, Labor, 1991.
- Verdú, Vicente. *El amor a la mierda*, Madrid, El País, 10 de Noviembre de 2002.
- Vernant, Jean-Pierre. *El universo, los dioses, los hombres*, Barcelona, Anagrama, 2000.
  - *Mito y tragedia en la Antigua Grecia*, Barcelona, Paidós, 2002.
- Versan, Leo. *The Freudian Body. Psychoanalysis and art*, Nueva York, Columbia University Press, 1986.
- Vigarello, Georges. *Lo limpio y lo sucio. La higiene del cuerpo desde la Edad Media*, Madrid, Alianza Editorial, 1991.
- Virilio, Paul. *La máquina de visión*, Madrid, Cátedra, 1989.
- Walker, John A. *Art and outrage*, Londres, Pluto Press, 1999.
- Wallis, Brian (ed.) *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid, Akal, 2001.
- Walzer, Michael. *Tratado sobre la tolerancia*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1998.
- Weber, Max. *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, Barcelona, Península, 1991.
- Weintraub, Linda. *Art on the edge and over, Searching for art's meaning in contemporary society, 1970s-1990s*, Nueva York, Art Insights, 1996.
- Weyel, Hermann. *La simetría*, Barcelona, Ediciones de promoción cultural, 1975.
- Whittkower, Rudolf y Margot. *Nacidos bajo el signo de Saturno. Genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2004.

## CATÁLOGOS

- AA.VV, *Fémeninmasculin. Le sexe a l'art*, París, Gallimard, Centre Pompidou, 1995.
- AA.VV. *Hans Bellmer. Anatomie du desir*, París, Gallimard, Centre Pompidou, 2006.
- AAVV. *1997 Biennial Exhibition*, Nueva York, Whitney Museum of American Art, 1997.
- AAVV. *Abject Art. Repulsion and Desire in American Art*, Nueva York, Whitney museum of American Art, 1993.
- AAVV. *After Auschwitz. Responses to the Holocaust in Contemporary Art*, Londres, Northern Centre of Contemporary Art, 1995.
- AAVV. *Andrés Serrano. Body and soul*, New York, Takarajima Books, 1995.
- AAVV. *Andrés Serrano: America and other works*, Londres, Taschen, 2003.
- AAVV. *Apocalypse. Beauty and Horror in Contemporary Art*, Londres, Royal Academy of Arts, 2000.
- AAVV. *Apocalypse. Beauty and horror in contemporary arts*, Londres, Royal Academy of Arts, 2000.
- AAVV. *British contemporary art (1910 – 1990)*, Londres, The Herbert Press, 1991.
- AAVV. *Consuming Bodies. Sex and Contemporary Japanese Art*, Londres, Reaktion books. 2002.
- AAVV. *Cooper Jubilee. Gavin Turk*, Wallshall, The New Art Gallery, 2002.
- AAVV. *Jeff Koons*, San Francisco, San Francisco Museum of Modern Art, 1992.
- AAVV. *Orlan*, Vitoria, Artium, 2002.
- AAVV. *Rachel Whiteread. Shedding Life*, Liverpool, Tate Gallery Liverpool, 1996.
- AAVV. *Tacita Dean*. Londres, Tate Gallery, 2001.
- AAVV. *Tracey Emin, I need art like I need God*. Londres, South London Gallery, 1997.

- AAVV. *Vito Acconci/Acconci Studio. Para-cities: Models for public spaces*, Bristol, Arnolfini Gallery, 2001.
- AAVV. *Who's afraid of red white & blue? Attitudes to popular & mass culture, celebrity, alternative & critical practice & identity politics in recent British art*, Londres, David Burrows Ed., 1998.
- *Abracadabra. International Contemporary Art*, Londres, Tate Gallery Publishing, 1999.
- Amishai-Maisels, Ziva. *Depiction and Interpretation. The influence of the Holocaust on the visual arts*, Oxford, Pergamon Press, 1993.
- *Andrés Serrano. A history of Andres Serrano: a history of sex*, Países Bajos, Gronigen Museum, 1997.
- *Ant noises at the Saatchi Gallery*, Londres, Saatchi Gallery, 2000.
- Bal, M. y Rubio, O. M., *Andrés Serrano: El dedo en la llaga*, Vitoria, Artium, 2006.
- Barbara Kruger. *Thinking of you*, California, The Museum of Contemporary art. L.A. 1999.
- Barnbrook, J. y Hirst, D. *I want to spend the rest of my life everywhere, with everyone, one to one, always, forever, now*, Londres, Monacelli Press, 2002.
- *Blast to Freeze. British art in the 20<sup>th</sup> Century*, Nueva York, Kunstmuseum Wolfsburg, Hatje Cantz Publishers, 2003.
- *Bloomberg new contemporaries 2004*, Londres, Barbican Art Gallery, 2005.
- Bonami, F., Vanderlinden, B. y Spector, N. *Maurizio Cattelan*, Londres, Phaidon Press Limited, 2000.
- *Britain at the Venice Biennale 1895 – 1995*, Londres, The British Council, 1995.
- *British Artist's Books (1970-1983)*, Londres, Atlantis Gallery, 1984.
- *British photography from the Thatcher years*. Susan Kismaric, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1990.
- Brooks, A. y Rosenthal, N. *Sensation: Young British Artists from the Saatchi Collection*, Londres, Thames and Hudson, Royal Academy of Arts, 1998.
- Burn, G. y Hirst, D. *On the way to work*, Londres, Universe Books, 2002.

- Burn, Gordon. *Damien Hirst. The acquired inability to escaped*, Colonia, Jablonka Galerie, 1994.
- Christov-Bakargiev, Carolyn. *Arte Povera*, Londres, Phaidon, 2000.
- Cork, R. y Kent, S. *Young British Art. The Saatchi Decade*, Hong Kong, Booth-Clibborn Editions, 1999.
- Cottingham, L. y Smyth, C. *Bad Girls*, Londres, ICA, 1994.
- *Cuerpos, memorias. Nobuyosi Araki / Larry Clark*, Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, Sala Parpalló, 1994.
- *Damien Hirst, Selected Works from 1989-2004*, Nápoles, Museo Arqueológico Nacional, 2005.
- *David Hockney*, Londres, Thames and Hudson, 1996.
- Deitch, Jeffrey. *Young Americans. New American Art in the Saatchi Collection*, Londres, Saatchi Gallery, 1996.
- *Double life. Identity and transformation in contemporary arts*, Austria, Generali Foundation, 2001.
- *Emotion. Young British and American Art from the Goetz Collection*, Cantz, Ostfildern-Ruit, 1998.
- Falconer, David. *Doctorin' the Retardis, Chapmanworld*, Londres, ICA, 1996.
- Foster, Alicia. *Tate women artists*, Londres, Tate Publishing, 2004.
- Freedman, Carl. *Minky Manky*, Londres, South London Art Gallery, 1995.
- *Fresh cream*, Londres, Phaidon Press Limited, 2000.
- *Gary Hume*, Londres, Royal Jelly Factory, 2004.
- Gavin Turk, Londres, Royal Jelly Factory, 2004.
- *Gilbert and George. The Charcoal on Paper Sculptures. 1970-1974*, Bordeaux, Cap Musée d'art contemporain de Bordeaux, 1986.
- *Gillian Wearing. Mass Observation*, Chicago, Museum of Contemporary Art, 2002.
- Gumpert, Lynn. *Christian Boltanski*, Londres, Flammarion, 1994.
- *Here to Stay*, Londres, Arts Council Collection, Hayward Gallery, 1998.
- Hicks, Alistair. *New British Art In The Saatchi Collection*, Londres, Thames and Hudson, 1989.

- Hirst, Damien. *No sense of absolute corruption*, Nueva York, Gagosian Gallery, 1996.
- Hobbs, R. *Andrés Serrano: Works 1983-1993*, Pennsylvania, Institute of Contemporary Art, Philadelphia University of Pennsylvania, 1995.
- Horlock, Mary, Reitmaier, Heidi y Schama, Simon. *Anya Gallaccio. Beat*, Londres, Tate Modern, 2002.
- Horlock, Mary. *Julian Opie*, Londres, Tate Publishing, 2004.
- *Jane and Louise Wilson*, Londres, Serpentine Gallery, 1999.
- *Jeff Koons*, Austria, Kunsthaus Bregenz, 2001.
- Kate Linker. *Vito Acconci*, Nueva York, Ed. Rizzoli, 1994.
- Kent, Sarah. *Sharks infested waters: The Saatchi collection of British Art in the 90s*, London, Zwemmer, 1994.
- Lucie-Smith, Edward. *Judy Chicago*, Nueva York, Watson-Gutpill Publications. 2000.
- *Marc Quinn*, Milán, Fondazione Prada, 2000.
- *Mark Wallinger. Credo*, Liverpool, Tate Liverpool, 2000.
- Merck, Mandy. *The art of Tracey Emin*, Londres, Chris Townsend, 2002.
- Mullins, Charlotte. *Rachel Whiteread*, Londres, Tate Modern, 2004.
- *New Labour*, Londres, Saatchi Gallery, 1999.
- *Now wash your hands*, Bristol, Arnolfini Gallery, 1996.
- O'Doherty, Bryan. *Inside of the White Cube*, California, University of California Press, 1999.
- Olmo, Santiago y Olivares, Rosa. *Diálogos: Andrés Serrano/Leonel Moura*, Mérida, Junta de Extremadura, 1996.
- Penwarden, Charles. *Rites of Passage*, Londres, Tate Gallery, 1995.
- *Pictures of the body*. California, Stanford University Press, 1999.
- *Recent British sculpture*, Londres, The South Bank Centre, 1993.
- *Representing Britain. 100 works from Tate collections (1500-2000)*, Londres, Tate Publishing, 2000.
- *Royal Academy Illustrated 1999*. Londres, Royal Academy Publications, 1999.



- *Saatchi Gallery staff. 100: works that changed British art*, Londres, Jonathan Cape, 2005.
- *Sarah Lucas*. Rotterdam, Museum Boymans-Van Beunigen, 1996.
- *Sex: Female, occupation: Artist. The art of contemporary women*, Kent, Nicholas Treadwell Publications, 1984.
- *Simon Patterson*. Londres, Locus +, 2002.
- *Sophie Calle. Relatos*, Barcelona, Fundación la Caixa, 1996.
- *The British Art Show 4*, Londres, The South Bank Centre, 1995.
- *The British art show 5*, Londres, The South Bank centre, 2000.
- *The Jeff Koons handbook*. Londres, Thames and Hudson y Anthony d'Offay Gallery, 1992.
- *The Saatchi gift to the Arts Council collection*, Londres, Hayward Gallery Publishing, 2000.
- Thompson, John. *Mark Wallinger*, Londres, Ikon Gallery y Serpentine Gallery, 1997.
- Tim Noble and Sue Webster. *Instant gratification*, Beverly Hills, Gagosian Gallery, 2001.
- *Tim Noble and Sue Webster. The New Barbarians*. Londres, The Pale Green Press. 1994.
- *Tracey Emin*, Londres, Booth-Clibborn, 2001.
- *Tracey Emin. This is another place*. Oxford, Modern Art Oxford, 2002.
- *VB 08-36. Vanessa Beecroft performances*. Berlín, Hatje Cantz Publishers, 2000.
- *VVAA. Mike Kelley*, Nueva York, Phaidon, 2002, p. 24.
- Wadell, Heather. *The London art world (1979-1999)*, Londres, Art and Artist Guide, 2000.
- Waldman, Diane. *British Art Now: An American Perspective 1980 Exxon International Exhibition*, Nueva York, The Solomon Guggenheim Foundation, 1979.
- *White Cube, Vol. I y II*, Londres, Steidl Publishers, 2002.
- Wilson-Smith, Timothy. *Caravaggio*, Londres, Phaidon, 1998.
- *Works from the Chapman family collection*, Londres, White Cube, 2002.

- *Yinka Shonibare. Double Dutch*, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen Rotterdam Kunsthalle Wien, Nai Publishers Rotterdam, 2004.

## DICCIONARIOS

- Chilvers, Ian. *Diccionario de arte*, Madrid, Alianza, 2007.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 1997.
- *Diccionario de la lengua española* María Moliner, Vol. A-d, Madrid, Gredos, 2008.
- Souriau, Etienne (Com.). *Diccionario de estética*, Madrid, Akal, 1998.
- VVAA. *Historia del arte del siglo XX*, Vol. I y II, Madrid, Taschen, 1999.

## PRENSA

- Adams, Tim. "Saatchi's open house", Londres, *The Observer*, 23 de Marzo de 2003.
- Amón, Rubén. "¿Cortó Gauguin la oreja a Van Gogh?", Madrid, *El Mundo*, 6 de Junio de 2005.
- Barry, Dan y Vogel, Carol. "Giuliani vows to cut subsidy over art he calls offensive", Nueva York, *The New York Times*, 23 de Septiembre de 1999.
- Bearn, Emily. "Torture of the masses", Londres, *The Guardian*, 20 de octubre de 2002.

- Bell, Melissa. “Aimi Aguchi joins other virtual, fictional Japanese pop idols”, Washington, *The Washington Post*, 23 de junio de 2011.
- Bosco, Roberta. “El animal como obra de arte”, Madrid, *El País*, 12 de Noviembre de 2012.
- Brockes, Emma. “Out of a limb”, Londres, *The Guardian*, 25 de Mayo de 1999.
- Castanedo, Fernando. “El placer del mal”, Madrid, *El País*, 26 de Marzo de 2006.
- Couzens, Gerard. “Outrage at “starvation” of a stray dog for art”, Londres, *The Guardian*, 30 de Mayo de 2008.
- Crisafis, Angelique. “Artist insist his bodies will survive legal fight”, Londres, *The Guardian*, 12 de marzo de 2002.
  - “The life and times of an enfant terrible”, Londres, *The Guardian*, 10 de abril de 2000.
- Cumming, Tim. “Stuff and nonsense”, Londres, *The Guardian*, 13 de Febrero de 2002.
- De la Nuez, Iván. “El otro rostro del Che”, Madrid, *El País*, 22 de Noviembre de 2003.
- Ferrer, Ester. “Orgías y misterios de Hermann Nitsch. La sangre como color y como tema”, Madrid, *El País*, 30 de diciembre de 1976.
- Ferrer, Isabel. “El gato-helicóptero disecado triunfa en una feria de arte”, Madrid, *El País*, 7 de Junio de 2012.
  - “El primer trasplantado de mano se la hace amputar en Londres”, Madrid, *El País*, 4 de Febrero de 2001.
- Gálvez, Patricia. “Retratos para la eternidad”, Madrid, *El País*, 6 de septiembre de 2009.
- García, Rocío. “Así se rió Buñuel del franquismo”, Madrid, *El País*, 18 de marzo de 2011, p. 34.
- Gibbons, Fiachra. “Britart is out of the picture”, Londres, *The Guardian*, 15 de Junio de 2000.
  - “It’s on, it’s off, but is it art?”, Londres, *The Guardian*, 7 de Noviembre de 2001.

- “Satirists jump into Tracey’s bed”, Londres, *The Guardian*, 25 de Octubre de 1999.
- “Scandal sheets envelop Turner prize”, Londres, *The Guardian*, 20 de Octubre de 1999.
- Gómez, Rosario G. “Javier Krahe, a juicio por blasfemia”, Madrid, *El País*, 29 de mayo de 2012.
- Hertrampf, Cecilia. “La sangre de Amy Winehouse, la pintura más rentable de Pete Doherty”, Madrid, *El País*, 10 de mayo de 2012.
- Hierro, Lola. “¿Profesión? Recogedor de excrementos”, Madrid, *El País*, 25 de agosto de 2014.
- Jeffries, Stuart. “Shit! Manzoni’s work doesn’t do what it says on the tin”, *The Guardian*, 12 de junio de 2007.
- Jones, Jonathan. “Up in smoke”, Londres, *The Guardian*, 27 de mayo de 2004.
- Kimmelman, Michael. “Can suffering be too beautiful?”, Nueva York, *The New York Times*, 13 de julio de 2001.
  - “Of dung and its many meanings in the art world”, Nueva York, *The New York Times*, 5 de Octubre de 1999.
- Kuhn, Nicola. “You can puff all you like Damien, but the wind’s gone out of Britain”, Londres, *The Guardian*, 16 de Marzo de 1999.
- Lafont, Isabel, “¿Puede ser la pornografía arte político?”, Madrid, *El País*, 15 de Enero de 2009.
- Le Genisel, Aurelien. “Los cerdos entran en el *Louvre*”, Madrid, *El País*, 18 de junio de 2012.
- Magi, Lucía. “Benetton retira la imagen del Papa besándose con un imán”, Madrid, *El País*, 16 de Noviembre de 2011.
- Meek, James. “Show of dissected corpses cuts both ways”, Londres, *The Guardian*, 23 de marzo de 2002.
- Molina, Margot. “La Bienal Internacional de Sevilla no retirará la escultura de un niño ahorcado”, Madrid, *El País*, 4 de octubre de 2004.

- O'Hagan, Sean. "A man of mystery", Londres, *The Observer*, 30 de enero de 2005.
- O'Rorke, Imogen. "Skinless wonders", Londres, *The Observer*, 20 de mayo de 2001.
- Prieto, Darío. "La mujer que vomita arte", Madrid, *El Mundo*, 21 de marzo de 2014.
- Rodríguez Pedro. "Escándalo racista en EEUU: protestan porque un actor negro interpreta a Jesucristo", Madrid, *ABC*, 7 de marzo de 1997.
- Sin firma. "Anastasiya Shpagina, La joven que se ha transformado en un personaje de manga", Madrid, *ABC*, 1 de octubre de 2012.
- Sin firma. "Damien Hirst accused of "horrific barbarity" over bycicle covered in dead butterfly wings", Londres, *The Daily Mail*, 24 de julio de 2009.
- Sin firma. "La lata de Manzoni solo contiene yeso y no "mierda de artista", Madrid, *ABC*, 12 de junio de 2007.
- Sin firma. "La sangre de Amy Winehouse se cotiza a 43.000 libras", Madrid, *El País*, 14 de mayo de 2012.
- Sin firma. "Prize headline-grabber", Londres, *The Guardian*, 29 de mayo de 2001.
- Sin firma. "Retirada una obra de la Feria de París por zoofílica", Madrid, *El País*, 29 de Octubre de 2008.
- Sin firma. "The collected utterances of Charles Saatchi, 1994-2000", Londres, *The Guardian*, 15 de Abril de 2003.
- Sin firma. "Una artista muestra su sexo delante del cuadro de Courbet "El origen del mundo", Madrid, *ABC*, 5 de Junio de 2014.
- Sin firma. "Zhu Yu, el Caníbal", Madrid, *El Mundo*, 5 de Enero de 2003.
- Sin firma. "Hirst in NY Art Row", Londres, *BBC News*, 24 de Septiembre de 1999.
- Solomon, Deborah. "The collector Charles Saatchi", Nueva York, *The New York Times*, 26 de Septiembre de 1999.
- Suscasas Fernández, Ángel Luis. "La juez desestima la demanda de la Fundación Franco contra Eugenio Merino", Madrid, *El País*, 17 de julio de 2003.

- Tebbit, Norman. “Turner Prize”, Londres, *The Sun*, 30 de Noviembre de 1995.
- Thorpe, Vanessa. “Culture Vulture”, Londres, *The Observer*, 2 de diciembre de 2001.
- Tomkins, Calvin. “After shock”, Nueva York, *The New Yorker*, 20 de Septiembre de 1999.
- Vargas Llosa, Mario. “El honesto embaucador”, Madrid, *El País*, 17 de junio de 2012.
- Verdú, Vicente. “El amor a la mierda”, Madrid, *El País*, 10 de Noviembre de 2002.
- Vidal-Folch, Ignacio. “El sensacional Charles Saatchi”, Madrid, *Suplemento cultural Babelia, El País*, 17 de febrero de 2004.

## REVISTAS ESPECIALIZADAS

- AAVV. “Censurados”, Madrid, *Exit imagen y cultura*, Noviembre 2002/Enero, 2003.
- AAVV. “Monográfico animales”, Madrid, *Exit imagen y cultura*, n.º 22, mayo-julio 2006.
- AAVV. “Lo real”, Madrid, *Revista de Occidente*, nº 298, Marzo 2006
- AAVV. “The politics of the signifier II: a conversation on the informe and the abject”, MIT Press, *October*, Vol. 67, Invierno 1996.
- Barrios, José Luis. “El asco y el morbo: una fenomenología del tiempo”, Madrid, *Revista Fractal*, nº 16, enero-marzo, 2000, año 4, volumen V, p. 42.
  - “Semefo: Una lírica de la descomposición”, Madrid, *Revista Fractal*, nº 36, 2005, p.41.
- Batkis, Laura. “La perversión como búsqueda del placer estético”, Madrid, *Revista Lápiz*, nº147, Año XVII, p. 49.
- Collings, Matthew. “Sensation. Royal Academy of Arts”, Londres, *Artforum*, n.º Enero 1998.

- Dillon, Brian. "La muerte llana", Madrid, Revista Exit, *Viviendo con animales* n. 22, mayo-julio 2006,
- Douglas, Mary. "La pureza del cuerpo", en *Lo puro y lo impuro*, Madrid, *Revista de Occidente*, Noviembre 1999, Nº 222, p. 48.
- Elkins, James. "En el nombre del arte. reflexiones sobre religión y arte contemporáneo", Madrid, *Exit Express*, n.º 39, Noviembre 2008, p. 28.
- Eluard, Paul. *La revolución surrealista*, n.º 8, 01 de diciembre 1926.
- García López, Félix. "Lo puro y lo impuro en la tradición judía, en: Lo puro y lo impuro", Madrid, *Revista de Occidente*, n.º 222, Noviembre 1999, p. 59.
- Giunta Andrea. "León Ferrari. Tributo a la desobediencia", Madrid, *Exit express*, n.º 39, Noviembre 2008.
- Gras Balaguer, Melanie. "En los bordes del miedo", Madrid, *Lápiz*, Noviembre 1996, Año XV, n 126, p. 59.
- Heartney, Eleanor. "Identity politics at the Whitney-multiculturalism explored in Whitney Museum of Modern Art's 1993 Biennial art exhibition", *Art in America*, Mayo de 1993.
- Herráez, Beatriz. "No maten al artista", *Exit*, nº 33, Febrero 2008.
- Jiménez, Carlos. "La mesa de Tántalo", *Lápiz*, año XXII, nº 189.
- Krauss, Rosalind E. "Informe without conclusion", *October*, Vol. 21, Otoño 1996, p. 89-104.
- La hora de los monstruos. "Imágenes de lo prohibido en el arte actual", Madrid, *Revista de Occidente*, nº 201, Febrero 1998, p.49-50
- Le Mieux-Ruibal, Bruno. "No disparen a la ardilla", *Revista Lápiz*, nº 223, Año XXV, Mayo 2000.
- López Anaya, Jorge. "Aproximación a las tendencias contemporáneas", *Revista Lápiz*, nº 237/238, Diciembre 2007, p. 63.
- McGrath, Melanie. "Something's wrong", Londres, *Tate magazine*, Issue 1, 1 de Octubre de 2002.
- Meek, James. "Show of dissected corpses cuts both ways", Londres, *The Guardian*, 23 de marzo de 2002.



- Mulvey, Laura. "Some thoughts on Theories of Fetishism in the context of contemporary culture", *October* n° 65, 1993, pp. 3-20.
- *Revista de Occidente*, n° 153. Febrero 1994.
- *Revista Lápiz*, Madrid, n° 232, 2007.
- Rubio, Rogelio. "Presentación", Madrid, *Revista de Occidente*, n° 222 *Lo puro y lo impuro*, Noviembre 1999.
- San Martín, Fco. Javier: "Colisiones. En los márgenes del arte conceptual", Madrid, *Revista Lápiz*, año XIII, n° 115. 1995, pp. 75-78.
- Scott Bray, Rebecca. "En piel ajena: the work of Teresa Margolles", Sidney, *Law text culture*, n° 11, Special Issue, 2007, p. 28.
- Sedofsky, Lauren. "Down and dirty- form in modernist art- interview with Rosalind E. Krauss and Yve-Alain Bois", Nueva York, *Artforum*, Verano 1996, p. 2.
- Self, Will. "A steady iron-hard jacket", Londres, *Modern Painters*, Verano de 1994, p. 52.
- Solans, Piedad. "Horror y animalidad", Madrid, *Lápiz*, año XXIII, n° 199/200, p. 82.
- Vidal, Carlos. "La realidad que se conoce mirando", *Lápiz*, año XXII, n° 148, Diciembre 1998.

## RECURSOS ELECTRÓNICOS

- [www.bbc.co.uk](http://www.bbc.co.uk), consultado el 3 de agosto de 2014.
- [www.blouinartinfo.com](http://www.blouinartinfo.com), 23 de febrero de 2013 a las 17:15.
- [www.ekac.org/transgenico.html](http://www.ekac.org/transgenico.html), 6 de Diciembre de 2011, 23:00.
- [www.rose-lynnfisher.com/tears.html](http://www.rose-lynnfisher.com/tears.html), 1 de agosto de 2014, 12:20.
- [www.rothkochapel.org](http://www.rothkochapel.org), 7 de febrero de 2012, 15.30 h.
- [www.saatchigallery.com](http://www.saatchigallery.com), 3 de agosto de 2013, 12:00.
- [www.tate.org.uk](http://www.tate.org.uk), 5 de noviembre de 2011, 21:40.
- [www.tatemodern.co.uk](http://www.tatemodern.co.uk), 12 de marzo de 2013, 20:00.

- [www.theguardian.co.uk](http://www.theguardian.co.uk), 11 de febrero de 2013, 17:00.
- [www.whitecube.com](http://www.whitecube.com), 11 de febrero de 2013, 20:00.
- [www.windelvoye.be](http://www.windelvoye.be), 3 de septiembre de 2013 a las 12:23.

## VIDEOS

- Barney, Matthew, *The Cremaster cycle* 1991-2002 (film 35 mm), Nueva York, Guggenheim Museum, 2002.
- Emin, Tracey. *C.V. Cunt Vernacular*, Londres, Tate Modern, 1997.
  - *Why I never became a dancer* (film Super 8 mm), Londres, Tate Modern, 1997.
- McCarthy, *Bossy Burger* (video acompañado de instalación), Rosamund Felsen Gallery, Los Angeles 1991.
- *Perdidos en la tribu* (reality), emitido por Canal 4 durante 2010-2012.
- Sam Taylor-Wood, *Still Life*, (DVD), Londres, Tate Modern, 2001.
  - *A little Death*, (DVD), Londres, White Cube, 2002.